

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA

PALOMA DA SILVA SANTOS

**UMA ANÁLISE DO FILME “AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN”, DE HÉLIO
OITICICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz.

SÃO CRISTÓVÃO

2020

PALOMA DA SILVA SANTOS

**UMA ANÁLISE DO FILME “AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN”, DE HÉLIO
OITICICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Cinema e Narrativas Sociais.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz
Universidade Federal de Sergipe
Orientador

Prof. Dr. Romero Junior Venâncio Silva
Universidade Federal de Sergipe

Prof. Dr. Wellington Cesário
Universidade Federal de Sergipe

São Cristóvão, 12 de fevereiro 2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM CINEMA - PPGCINE



Ata de Defesa de Dissertação do Curso de Mestrado

Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais

Aos doze dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte, às quatorze horas, realizou-se na Sala 201 da didática 7, na Cidade Universitária Prof. José Aloísio de Campos, a sessão pública de defesa do Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais, da aluna **PALOMA DA SILVA SANTOS**, cuja dissertação intitula-se "Uma análise do filme 'Aripina é Roma-Manhattan', de Hélio Oiticica", presidida pelo Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz. O orientador passou a palavra à candidata para realizar a apresentação. Em seguida, o primeiro examinador, Prof. Dr. Wellington Cesario, fez seus questionamentos, apresentando comentários e sugestões acerca da dissertação. A aluna respondeu aos questionamentos. O segundo examinador, Prof. Dr. Romero Junior Venancio Silva, teceu alguns apontamentos. A aluna novamente teve oportunidade de manifestar-se. Em seguida, o Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassu de Queiroz agradeceu os comentários e as sugestões dos membros da banca. Depois de reunir-se, a comissão considerou a discente **APROVADA**. Nada mais havendo a tratar, a secretaria lavrou a presente ata que será assinada pelos componentes da banca e pela discente.

Prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassu De Queiroz
Presidente/Orientador

Prof. Dr. Wellington Cesario
Examinador Externo ao PPGCINE/UFS

Prof. Dr. Romero Junior Venancio Silva
Examinador PPGCINE/UFS

Paloma Da Silva Santos
Discente

Aos que inventam novas formas de existir. Aos
que resistem.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro, Tito Basílio São Mateus, e à minha mãe, Ana Maria Rodrigues da Silva, pelo apoio e amor constantes.

Ao meu orientador, prof. Dr. Carlos Eduardo Japiassú de Queiroz, pelo trabalho extremamente sensível e atencioso, pela paciência e generosidade.

Aos professores Dr. Romero Junior Venâncio Silva e Dr. Wellington Cesário, pelas valiosas contribuições apresentadas durante as bancas de qualificação e defesa. Ao professor Dr. Alberto Roiphe Bruno, pela leitura atenta.

Ao Projeto Hélio Oiticica, na pessoa da sra. Ariane Figueiredo, cujo apoio foi imprescindível. E ao pesquisador Theo Costa Duarte por compartilhar informações preciosas.

Aos professores e funcionários do PPGCINE/UFS, em especial, prof^ª Dr^a Maria Beatriz Colucci, prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior, prof. Dr. Renato Izidoro da Silva, prof. Dr. Armando Alexandre Costa de Castro, prof^ª Dr^a Lilian Cristina Monteiro França e Aretha Pacheco, que, para além das relevantes reflexões e contribuições teóricas, cercaram de afeto o desenrolar desse processo de pesquisa.

Aos meus colegas de turma, hoje amigos – Robson Viana de Lima, Ana Carolina Souza de Oliveira; Keline Pereira Freire, Maysa Santos da Silva, Raul Marx Rabelo Araújo, Diogo Oliveira Teles – com os quais pude compartilhar todas as venturas do percurso.

À professora, amiga e referência de vida, Andréa Depieri de Albuquerque Reginato, pelo apoio, conversas e inspiração permanente. À amiga Laize Gabriela Benevides Pinheiro, pelo afeto que nos envolve.

Às agências fomentadoras, FAPITEC e CAPES, cujo apoio foi fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa, e cujas existências são imprescindíveis para a produção de conhecimento científico do estado de Sergipe e do país.

A todos os acasos, amigos, familiares e desconhecidos que, querendo ou não, contribuíram para o desenvolvimento dessa pesquisa.

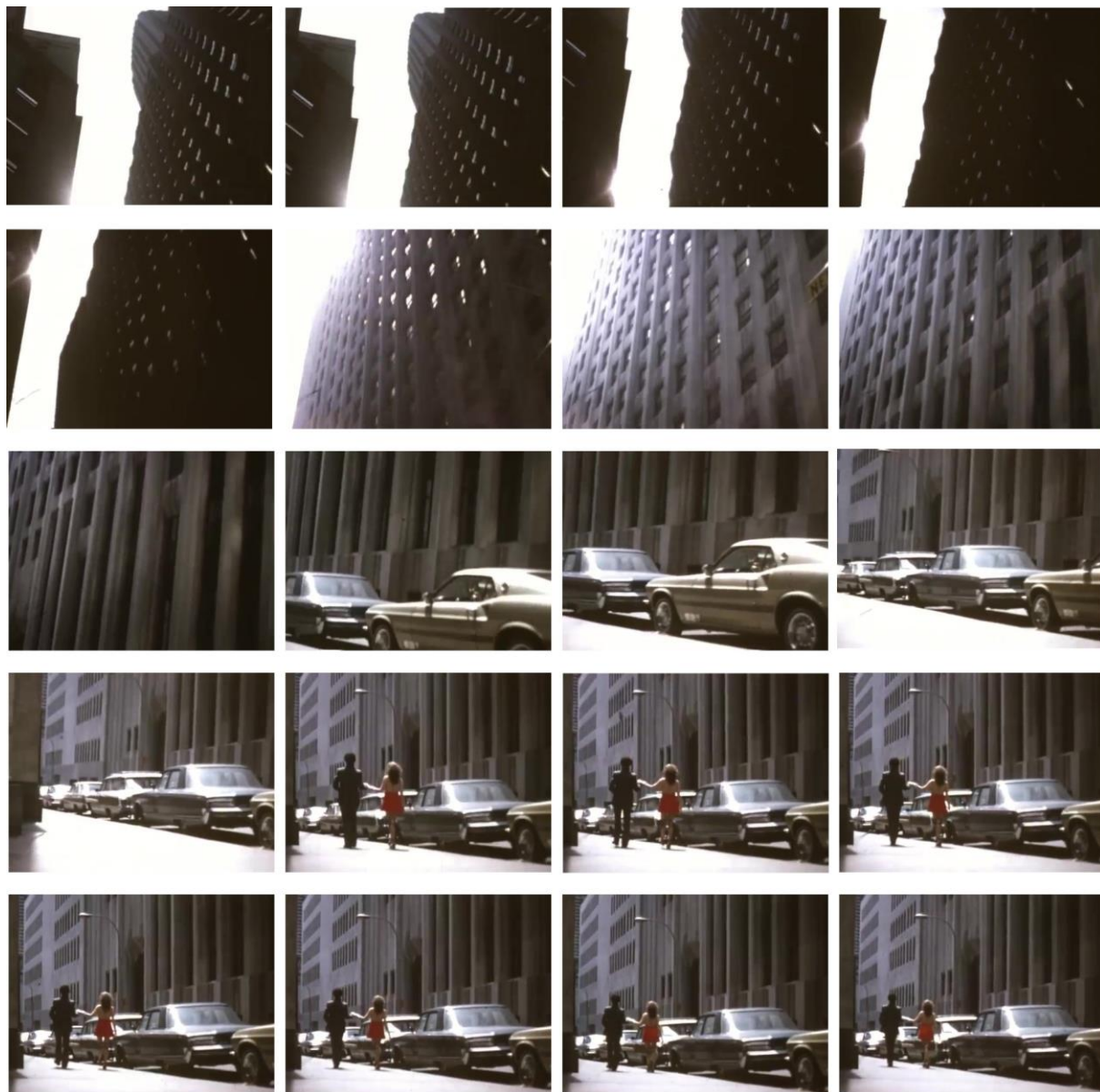


Figura 1 – Trecho extraído da obra *Agripina é Roma-Manhattan*(1972), de Hélio Oiticica.

SANTOS, Paloma da Silva. **Uma análise do filme “Agripina é Roma-Manhattan”, de Hélio Oiticica**. 137 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

RESUMO

Este estudo procura analisar a obra *Agripina é Roma-Manhattan*(1972), a partir do conceito de “*nãonarração*” elaborado e exercido pelo artista Hélio Oiticica e das considerações sobre a narração no cinema moderno ancoradas no pensamento deleuziano. Com isso, tem o intuito de, por fim, verificar de que forma a “*nãonarração*” e a narratividade dos cinemas pós-guerra se aproximam. Para esta investigação foram realizadas pesquisas documental e bibliográfica, bem como análise fílmica. Assim, volta-se para um segmento da obra de Oiticica ainda pouco explorado e possibilita entrever como questões salutares à poética do artista são incorporadas à sua reflexão e prática cinematográfica e dialogam com uma parcela da cinematografia da época.

Palavras-chave: Teorias do cinema. Hélio Oiticica. Narratividade. “Nãonarração”.

SANTOS, Paloma da Silva. **Uma análise do filme “Agripina é Roma-Manhattan”, de Hélio Oiticica**. 137 f. Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2020.

ABSTRACT

This study analyzes the movie *Agripina é Roma-Manhattan*(1972), based on the concept of “nonnarration” elaborated and exercised by the artist Hélio Oiticica and the considerations about the narration in the modern cinema anchored in the Deleuzian thought. With this, this aims intends to finally verify how the nonnarration and the narrativity of the post-war cinema are conected. For this investigation were carried out documentary research and bibliographic research, as well as film analysis. Thus, this work turns to a segment of Oiticica’s work still little explored and makes it possible to glimpse as salutary questions the poetics of the artist was incorporated to his reflection and cinematographic practice and how that dialogue with a portion of the cinematography of that time.

Keywords: Cinema theories. Hélio Oiticica. Narrativity. ”Nonnarration”.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Trecho do filme <i>Agripina é Roma-Manhattan</i>(1972)	p. 6
Figura 2	Texto <i>Neyrótika</i> . Fonte: PHO, nº de tombo 480.73, página 01/01 [551]	p. 47
Figura 3	Frame do filme <i>La Région Centrale</i> (1971), de Michael Snow.	p. 73
Figura 4	Ideograma feito por HO para o primeiro episódio de <i>Agripina é Roma-Manhattan</i> (1972).	p. 79
Figura 5	Trecho do filme <i>Agripina é Roma-Manhattan</i> (1972).	p. 80
Figura 6	Trecho de <i>Agripina é Roma-Manhattan</i> (1972). Frame extraído aos 4'21'' do filme. Cristiny e David Starfish encaram a câmera em frente ao NY Stock Exchange	p. 84
Figura 7	Frame do filme <i>Agripina é Roma-Manhattan</i> (1972). Caracterização estilizada de Agripina (Cristiny Nazareth) e rapaz latino (David Starfish).	p. 85
Figura 8	Fragmento do prólogo de <i>Dog Star Man</i> (1964), de Stan Brakhage.	p. 97

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

HO	Hélio Oiticica
PHO	Programa Hélio Oiticica
PPGCINE	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema
AHO	Projeto Hélio Oiticica

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	HÉLIO OITICICA E OS CINEMAS MARGINAL, EXPERIMENTAL E SUPER-8 NO BRASIL	18
2.1	CINEMAS MARGINAL, <i>UNDERGROUND</i> E SUPEROITISTA NO BRASIL	18
2.2	POÉTICA DE HÉLIO OITICICA	25
2.3	OITICICA E O CINEMA – IMAGENS EM MOVIMENTO E EXPERIÊNCIAS-CINEMA	32
3	NÃONARRAÇÃO DE HÉLIO OITICICA E NARRAÇÃO E NÃO-NARRAÇÃO NOS CINEMAS MODERNOS A PARTIR DE DELEUZE E ANDRÉ PARENTE	45
3.1	MARCO TEÓRICO	45
3.2	NÃONARRAÇÃO	46
3.3	NARRAÇÃO NO CINEMA MODERNO – “EXTRAIR DOS CLICHÊS UMA VERDADEIRA IMAGEM”	60
4	ANÁLISE FÍLMICA	74
4.1	TRANSCRIÇÃO DO FILME	74
4.2	ANÁLISE	77
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
	ANEXOS	111

INTRODUÇÃO

Esta dissertação analisa a obra “*Agripina é Roma-Manhattan*”(1972), a partir do conceito de “*nãonarração*” elaborado e exercido pelo artista Hélio Oiticica e das considerações sobre a narração no cinema moderno ancoradas no pensamento deleuziano. Com isso, visa-se compreender de que forma “*nãonarração*” e a narração no cinema moderno se aproximam e se diferenciam. Mais especificamente, propôs-se a realizar uma análise comparativa entre “*nãonarração*”¹ em “*Agripina é Roma Manhattan*”(1972) e narratividade desenvolvida pelos cinemas do pós-guerra, a partir das contribuições, respectivamente, de Oiticica, Gilles Deleuze e André Parente.

Para tanto, fez-se necessário investigar o termo “*nãonarração*” tal qual concebido por Hélio Oiticica dentro do contexto de suas experiências com a linguagem cinematográfica, ou seja, tanto da produção de imagens em movimento quanto de suas experiências-cinema². Para o desenvolvimento do presente estudo, analisou-se o super-8 “*Agripina é Roma-Manhattan*” (1972), gravado em Nova York, bem como os cadernos de anotações, cartas e outros escritos produzidos pelo artista, disponibilizados na plataforma Programa Hélio Oiticica³ e no Catalogue Raisonné⁴ do Projeto Hélio Oiticica⁵, além dos trabalhos acadêmicos que, de alguma forma, se debruçaram sobre o tema. Ademais, verificou-se a narratividade no cinema moderno, a partir das reflexões acerca da “imagem-tempo” e das categorias deleuzianas “narração cristalina” e “narrativa falsificante” com base nas reflexões presentes na obra “A imagem-tempo”. Por fim, relacionou-se a proposta de Hélio Oiticica frente às especificidades da narratividade do cinema moderno ao analisar a obra “*Agripina é Roma-Manhattan*”.

Essa investigação deriva de observações preliminares feitas durante a pesquisa bibliográfica e documental realizada para o projeto de iniciação científica intitulado “O projeto

¹ Neste trabalho adotou-se a grafia “*nãonarração*”, tal qual utilizada pelo artista na maior parte dos documentos consultados.

² Em carta para Amilcar (AHO, nº de tombo 0930.69, p. 1), datada de 18 de setembro de 1969, Hélio Oiticica esclarece o sentido do termo experiência-cinema: “Planejei e escrevi o ‘script’ de um filme que vou fazer, aliás experiência-cinema, já que nem tudo será filmado, mas entrará participação do público”.

³ Acervo online disponibilizado no site do Programa Hélio Oiticica, disponível no endereço: < http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4374 >. As consultas a esse acervo serão sinalizadas pela sigla PHO, seguido do número de tombo, procedimento já realizado por outros pesquisadores de Hélio Oiticica, como Paula Braga (2013, p. 13) e Beatriz Morgado de Queiroz (2012, p. 12).

⁴ Acervo documental digitalizado e disponibilizado pelo Projeto Hélio Oiticica para pesquisadores, contendo mais de 8 mil documentos. Para fazer referência ao Arquivo Hélio Oiticica, será adotada a sigla AHO, seguida do número do documento, conforme empregado por outros pesquisadores de Hélio Oiticica, como Paula Braga (2013, p. 13) e Beatriz Morgado de Queiroz (2012, p. 12). O acesso a esse acervo foi obtido no dia 04 de setembro de 2018.

⁵ Associação sem fins lucrativos criada por César e Cláudio Oiticica, irmãos de Hélio, com o objetivo de guardar, preservar, estudar e difundir a obra do HO.

plástico de Oiticica e sua dinâmica perceptiva”, sob orientação do professor e pesquisador Wellington Cesário (Departamento de Artes Visuais e Design/UFS). Naquele primeiro momento, no qual o foco voltou-se para as influências da poética de HO, entrei em contato com documentos nos quais o termo “*nãonarração*” apareciam, bem como algumas referências a filmes.

Devido à grande repercussão nacional e internacional da produção de Oiticica, algumas de suas obras e sua poética são objeto de intensa pesquisa. Em consulta ao Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, a partir da entrada “Hélio Oiticica”, constam 127 dissertações e 38 teses, perfazendo um total de 165 trabalhos acadêmicos que, em alguma medida, se relacionam com o artista. Dentre eles, 54 foram concluídos nos últimos 5 anos (2013-2017), no universo de vinte e sete anos nos quais foram cadastrados um ou mais títulos relacionados ao termo. Os trabalhos estão distribuídos entre cinco grandes áreas do conhecimento: 31 em Linguística, Letras e Artes – sendo 24 em Artes e 6 em Letras, 13 em Ciências Sociais Aplicadas, 07 em Ciências Humanas e 02 Multidisciplinar e 01 em Ciências da Saúde. A maior parte da produção está ligada às instituições situadas na região sudeste, mais especificamente, Rio de Janeiro – UFF, UERJ e UFRJ ocupam os três primeiros lugares em número de trabalhos, respectivamente 6, 5, 5 –, e São Paulo (USP).

Por sua vez, no Diretório de Grupos de Pesquisa, somente uma linha de pesquisa foi encontrada com o termo “Hélio Oiticica” constante no objetivo, qual seja, “Arte & Pensamento investigação sobre as relações entre arte e vida, filosofia e cinema”, desenvolvida pelo grupo de pesquisa “Cultura e cidade contemporânea: arte, política cultural e resistências” na Universidade Federal Fluminense, ligado ao Departamento de Artes.

Não obstante o interesse acadêmico pelo artista Hélio Oiticica, principalmente ligado a ou na área de Artes Visuais, uma parcela de seus programas e proposições, especialmente os desenvolvidos a partir da década de 1970 – período de grande hibridização das propostas do artista –, parecem ainda permanecer sub pesquisados e explorados.

As produções acadêmicas voltadas para as experiências de Hélio Oiticica que tangenciam o cinema são relativamente recentes e, até o momento, pouco numerosas. Tendo em vista o objeto da presente investigação, merecem destaque quatro trabalhos: “Agripina é Roma-Manhattan e outras experiências heliocinematográficas”, dissertação de Yardená do Baixo Sheery apresentada em 2015, no âmbito do mestrado em Artes/UNESP; “O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais: contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971)”, tese de Theo Costa Duarte defendida em 2017, na conclusão do doutorado em Meios e Processos Audiovisuais/USP; “Hélio Oiticica em Nova York (1970-

1978) – “Experiência em campo expandido”, dissertação de Marcos Vinícius Bonisson Machado finalizada em 2013, no mestrado em Estudos Contemporâneos em Artes/UFF; “Outros cinemas”, dissertação de Ellen de Medeiros Nunes datada de 2016, no mestrado em Artes Visuais/USP. Importante mencionar ainda as pesquisas desenvolvidas por Cássia Maria Fernandes Monteiro, intitulada “Ambientes em jogo: o espaço cênico de Hélio Oiticica”, defendida no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio em 2016 e “Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica”, tese concluída em 2017 por Miguel de Ávila Duarte doutorado em Estudos Literários/UFGM, que oferecem, a partir da ótica das Artes Cênicas e Estudos Literários, elementos importantes para compreender o Hélio Oiticica transmutado que se interessará em explorar a linguagem cinematográfica a partir de 1968-9. Pela proximidade temática com o objeto do presente estudo, necessário destacar a dissertação “Hélio Oiticica e o não cinema”, de Beatriz Morgado de Queiroz, produzida em 2012, no mestrado de Comunicação e Cultura/UFRJ, que será melhor comentada a seguir.

Dentre as teses consultadas, pela grande contribuição que trouxeram para o presente estudo, importante citar mais detidamente o trabalho de Theo Costa Duarte, que analisou obras cinematográficas do “Cinema Estrutural” norte-americano e do “Cinema Marginal” brasileiro, produzidas entre 1967-1971, que estabeleceram significativo diálogo com o campo das artes visuais. Importa destacar aqui, que ao debruçar-se sobre o Cinema Marginal, o autor analisou dois filmes, *Mangue Banguê* (1971) de Neville D’Almeida e *Lágrima-Pantera, a Míssil* (1971) de Júlio Bressane que contaram com a participação, direta ou indireta, de Oiticica. Nesse sentido, Duarte identifica semelhanças entre os dois filmes que se explicam, em parte, pelo diálogo entre o artista e os diretores, com certa adoção das proposições e reflexões teóricas de HO sobre a linguagem-cinema.

Já na tese “*Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica*”, Miguel Ávila Duarte propõe-se a analisar os escritos dos dois artistas, relacionando-os entre si e com as formas de notação que, embora tenham origem musical, foram agregadas a outros campos artísticos durante a década de 1960. Para tanto, o autor retoma aspectos históricos acerca da conexão entre o sonoro, o visual e a escrita. Por fim, relaciona ainda as convergências e discrepâncias entre as reflexões e práticas contemporâneas e as obras de Cage e Oiticica, reflexão que proporciona outras facetas de compreensão da proposta “*nãonarrativa*” de HO.

Dentre as dissertações consultadas, merece destaque o supracitado trabalho intitulado “Hélio Oiticica e o não cinema”. Nessa pesquisa, a partir da abordagem de Ricardo Basbaum denominada “hermenêutica do artista”, Beatriz Morgado de Queiroz investigou HO como propositor no campo cinematográfico, explorando para isso dois dos conceitos desenvolvidos

por ele, quais sejam, “*nãonarração*” e “momentos-frame”, bem como as estratégias não narrativas utilizadas pelo artista ao longo da sua produção, apresentando inúmeras reflexões relevantes para o desenvolvimento do presente estudo. Já a análise desenvolvida na dissertação de Yardená do Baixo Sheery volta-se para o filme *Agripina é Roma-Manhattan* e suas possíveis articulações com o restante da produção e reflexão de Hélio Oiticica, em termos formais, conceituais e de compreensão sócio-política. Este trabalho explora ainda motivações e as influências relevantes para confecção daquele filme. O trabalho de Marcos Vinícius Bonisson Machado, fundamentado na análise de vasto acervo documental, aborda as experiências artísticas híbridas, incluindo as experiências-cinema, desenvolvidas por Hélio Oiticica durante o período de 1970-1978, em sua estadia em Nova York.

Considerando a multiplicidade de influências com as quais HO dialogava e sua capacidade de sintetização, buscou-se, com a presente pesquisa, investigar ainda que diálogos explícitos e implícitos o artista estabeleceu com o campo cinematográfico, durante o período no qual se interessou pela linguagem-cinema.

Com o fito de analisar uma das produções de HO em 1972, “*Agripina é Roma-Manhattan*”, e de que forma essa obra se relaciona com as discussões sobre narração no cinema moderno, sem perder de vista a poética do artista, o presente estudo propôs-se a realizar um estudo comparativo a partir do pensamento de Gilles Deleuze e do conceito de “*nãonarração*” proposto por Hélio Oiticica.

Com base na obra “A imagem-tempo”, foram analisados os conceitos de “imagem-tempo”, “narração cristalina” e “narrativa falsificante” que permeiam a análise sobre o cinema moderno tal qual realizada por Deleuze. Como leitura complementar das reflexões deleuzianas, foram consultadas obras de Roberto Machado, André Parente e Jorge Vasconcellos. Além disso, explorou-se também o conceito de “*nãonarração*” proposto por Hélio Oiticica, bem como suas referências à narração. Para tanto, foi realizada análise de conteúdo dos documentos escritos pelo artista, o que envolveu a pré-análise, exploração do material, tratamento dos resultados, inferência e interpretação, nos termos propostos por Laurence Bardin(2016). Passou-se assim pelas fases de seleção e leitura do material, a codificação com base na unidade de registro “*nãonarração*”, identificação e recorte dos parágrafos em que se localizaram a unidade de registro; categorização desses conteúdos “por caixas” (categoria prévia) e posterior interpretação. Ademais, foi realizada a consulta à produção acadêmica que versa sobre o termo “*nãonarração*” e sobre a produção do artista na década de 1970. Essas etapas anteriores permitiram uma compreensão mais nítida do termo “*nãonarração*”, assim como possibilitaram, durante a análise do filme “*Agripina é Roma-Manhattan*”, que se respondesse *se e como* a

“*nãonarração*” foi materializada nessa obra e *em que medida* essa execução aproxima-se da narratividade identificada por Deleuze no cinema moderno.

Destarte, o método de procedimento desenvolvido ao longo do presente estudo pode ser dividido em três partes. A primeira visou a compreensão do conceito de “*nãonarração*” em Hélio Oiticica, razão pela qual foram realizadas pesquisa bibliográfica e documental. A seleção de documentos seguiu o seguinte percurso: 1) coleta e leitura de documentos obtidos a partir da entrada “*nãonarração*” na plataforma Programa Hélio Oiticica – PHO, que resultou em 12 ocorrências registradas sob os seguintes números de tombo 0050/76, 0076/73, 0163/80, 0297/73, 0313/73, 0314/71, 0314/73, 0318/74, 0406/74, 0472/72, 0477/73, 0480/73, e ulterior análise; 2) coleta e leitura de documentos obtidos a partir da entrada “*nãonarração*” e similares no Catalogue Raisonné fornecido pelo Projeto Hélio Oiticica – entrada “conteúdo: narração” resulta em um arquivo AHO 1737/73. Entrada “conteúdo: não narração” ofertou 2 resultados, AHO 0406/74 e 1063/73; 3) coleta de documentos a partir da entrada “agripina” no Catalogue Raisonné - foram elencados e consultados 20 arquivos, são eles 1126/73; 1140/73; 1182/73; 1248/72; 1249/72; 1258/72; 1281/72; 1282/72; 1292/72; 1318/71; 1326/72; 1428/73; 1589/sd; 1720/72; 1776/72; 1928/72; 1930/72; 1952/72(still 4 episódio verificar); 2105/72; 2261/72; 4) consulta e leitura de documentos no Catalogue Raisonné, a partir de entradas diversas: “Bazin”, “Deleuze”, “cinema”, “Godard”; 5) coleta e leitura de documentos datados de 1972 (415 fls.) e sem data do Catalogue Raisonné (606 fls) e leitura e fichamento(anexo I) de todos os documentos do Catalogue Raisonné datados de 1973 (765 fls.). Já a pesquisa bibliográfica desdobrou-se sobre a poética do artista e o que já consta na literatura especializada sobre sua produção ligada ao campo cinematográfico. A segunda etapa permitiu explorar a narratividade no cinema moderno, a partir do conceito de “imagem-tempo”, “narrativa falsificante” e “narração cristalina” envolvendo a leitura e fichamento da obra “*A Imagem-tempo*” de Gilles Deleuze, bem como dos livros “*Deleuze, a arte e a filosofia*” de Roberto Machado, “*Narrativa e modernidade – os cinemas não narrativos do pós-guerra*” de André Parente (UFRJ), e “*Deleuze e o Cinema*” de Jorge Vasconcellos (UFF). Por fim, a terceira parte envolveu a análise da proposta de “*nãonarração*” de Hélio Oiticica frente às especificidades da narratividade no cinema moderno a partir do visionamento do filme “*Agripina é Roma-Manhattan*” com realização de anotações em diário – o primeiro visionamento da obra foi realizado no dia 30 de abril de 2018, na Biblioteca Paulo Emílio Salles Gomes, localizada na Cinemateca Brasileira – e análise fílmica.

A partir das demandas advindas do problema central desse estudo, a estrutura do trabalho arquitetou-se segundo a necessidade de apresentação da produção e dos traços da

poética⁶ do artista carioca, bem como do contexto artístico-político no qual o super-8 *Agripina é Roma-Manhattan* foi produzido – e com o qual, acreditamos, a obra, em seus aspectos estético-formais e semânticos, dialoga. Esses conteúdos encontram-se dispostos no primeiro capítulo desse estudo.

Em seguida, são mais claramente explanados os aspectos teóricos que nortearão a análise fílmica. Nesse sentido, são explorados mais detidamente os conceitos: de “*nãonarração*”, em sua relação com os elementos da poética do artista, influências e possíveis articulações com teorias do cinema; *imagem-tempo*, narração cristalina e narrativa falsificante no cinema moderno, a partir das considerações constante na obra “*A Imagem-Tempo*” de Gilles Deleuze, e os comentários de Roberto Machado e Jorge Vasconcelos, bem como dos desdobramentos do pensamento deleuziano para a narrativa fílmica conforme propostos por André Parente. Por fim, no último capítulo consta a análise fílmica.

⁶ Neste trabalho, entende-se poética por um programa de arte, de caráter normativo e operativo (PAREYSON, 2001, p. 10).

2 HÉLIO OITICICA E OS CINEMAS MARGINAL, UNDERGROUND E SUPEROITISTA NO BRASIL

2. 1 BREVE CONTEXTO DE PRODUÇÃO DE “AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN”: CINEMA MARGINAL, CINEMA *UNDERGROUND* E SUPEROITISTA NO BRASIL

Paulo Emílio Salles Gomes, na obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, percorre os ciclos da produção cinematográfica brasileira em sua relação com o traço perene de subdesenvolvimento, responsável por frutíferos, porém breves, períodos capazes de conciliar com êxito criação e precariedade. Em seu panorama, esses curtos intervalos ganham especial destaque, identificados com a Bela Época, a Chanchada e o Cinema Novo.

Nas páginas finais do livro supramencionado, Salles comenta o surgimento de um conjunto de produções que se opôs ao cinemanovismo e aderiu à clandestinidade, em maior ou menor escala, diante da censura e da dificuldade de inserção no circuito comercial. Sob a denominação de Cinema do Lixo em São Paulo, essas produções partiriam do universo e das temáticas do Cinema Novo, mas com um viés diferente “em termos de aviltamento, sarcasmo e uma crueldade que nas melhores obras se torna quase insuportável pela neutra indiferença da abordagem” (SALLES, 2001, p. 104).

Não obstante o fato da análise acima focalizar no contexto paulista, conforme veremos adiante, essas reflexões são extensíveis a todo o Cinema Marginal, que no Rio de Janeiro esteve ligado ainda à produtora Belair⁷ de Rogério Sganzerla e Júlio Bressane, e à produção de outros cineastas, tais como Neville D’Almeida, José Agripino de Paula, Andrea Tonacci, Eliseu Visconti, Ozualdo Candeias - com seu filme considerado marco fundador “*A Margem*” (1967), dentre outros.

Ao debruçar-se sobre o cinema nacional moderno, em livro homônimo ao tema, Ismail Xavier inicia o texto partindo das reflexões expostas na obra de Salles. Dentro desse contexto, Xavier (2006, p. 11) observa que o Cinema Marginal foi uma “proposta radical que explodiu no momento mais duro do regime militar e se eclipsou como movimento de grupo por asfixia econômica e censura policial logo antes do balanço histórico de Paulo Emílio”.

Em seguida, o autor informa que o Cinema Marginal, assim como o Cinema Novo, além de terem eclodido em uma época de grande densidade estética e intelectual, entre o final da década de 1950 e meados da década de 1970, estavam afinados com as características do cinema moderno, tais como o exercício de autoria cinematográfica, a renovação da linguagem

⁷ Pela qual Oiticica registrou admiração: “[...] NEVILLE sempre esteve fora disso e suas ligações BELAIR foram o início sadio: situa-se por si só numa posição de experimentador preciso-aventureiro ligado aos cineastas BELAIR (a melhor coisa q o BRASIL já deu nessa matéria)” (AHO, nº de tomo 0477.73, p. 1).

cinematográfica e orçamentos módicos das produções (XAVIER, 2006, p. 14), especialmente presente nos filmes cinemanovistas da fase inicial, conforme recorda Jean-Claude Bernardet (In: PUPPO, 2004, p. 12).

Segundo Ismail, valendo-se do universo e dos temas do Cinema Novo, mas contrapondo-se a proposta cinemanovista, em uma postura sintetizada pela expressão “estética do lixo”, o Cinema Marginal adotou um tom mordaz e demonstrou descompromisso com qualquer padrão de “higiene industrial da imagem” diante de um cenário político agressivo e comercialmente deficiente, apostando em estruturas de agressão ao espectador, em oposição ao padrão de comunicação convencional do grande público. Ademais, o cilho marginal recusou o papel de intelectualidade de esquerda (XAVIER, 2006, p. 17, 18), este último já alvo de autocrítica em algumas obras do Cinema Novo, como *Terra em Transe* (1967).

No tocante a relação autor-obra-público, Bernardet (2004, p. 14) destaca que, não obstante os inúmeros pontos de contato entre os dois marcos cinematográficos – Cinema Novo e Cinema Marginal –, este último rejeitava o cinema espetáculo, rumo tomado a certa altura pelo Cinema Novo. Essa leitura converge com a análise feita por Rubens Machado Junior (2004, p. 22), que ao afirmar haver ligação estética e poética entre os dois “movimentos” e suas diferentes formas de engajamento, pondera que o ciclo Marginal abriu mão dos “padrões mais convencionais do grande público”.

Em seu artigo – *Cinema Marginal?* –, Bernardet (2004, p. 12), inicialmente, pondera as denominações que esse ciclo ganhou (Udigrúdi, Marginalizado ou Cinema de Invenção), bem como a menor rigidez da oposição Cinema Novo e Cinema Marginal. A partir disso, o autor explora a riqueza dos dois ciclos, sempre ressaltando a inviabilidade de enquadrar as obras nas categorias já correntes de forma hermética.

Diante da complexidade da questão, o acadêmico não se furta a apontar inúmeros pontos de contato, características presentes concomitantemente em obras daqueles dois ciclos, sem, contudo, negar as divergências, nem sempre constantes. Bernardet (2004, p. 16) ressalta ainda a relação estabelecida por muitas dessas obras marginais, ou marginalizadas, com o improviso, fazendo do filme, e de seu processo de filmagem, montagem e sonorização, um acontecimento maior que a simples transposição do roteiro escrito para a imagem-som, observação salutar para a análise do objeto deste estudo, uma vez que o improviso será em alguma medida adotado por Hélio Oiticica, durante a produção de suas imagens em movimento.

Como anteriormente explicitado, a leitura de Rubens Machado Junior guarda grande compatibilidade com as observações de Bernardet sobre o Cinema Marginal. Reafirmando o programa marginal como uma radicalização da proposta contida na “Estética da Fome”, Rubens

Machado Junior assevera o que há de permanência e radicalização do programa cinemanovista na proposta marginal:

A postura anárquica e comportamental efetivamente os ajuda a levar às últimas consequências certos desígnios contidos na ‘Estética da Fome’ relativos à pesquisa de linguagem e à modernização, ainda no sentido de 1922, fazendo-se incorporar à estética dos filmes a tal da ‘contribuição milionária de todos os erros’. O imprevisto e a precariedade (a ‘câmera na mão’) como condições necessárias para a perspectiva de indagação livre e aberta sobre a condição brasileira (‘uma ideia na cabeça’) parecem ser as divisas resistentes dos marginais (MACHADO JR., 2004, p. 22)

Faz isso, entretanto, sem desconsiderar as especificidades do ciclo marginal. Dessa forma, Rubens Machado Junior (2004, p. 18, 19) destaca e debruça-se sobre uma das mais significativas, a retomada do humor, agora sarcástico e corrosivo. Essa retomada deveu-se, em grande parte, a uma releitura da Chanchada, revisão responsável por tirá-la do desprestígio intelectual de que gozava desde o Cinema Novo, permitindo sua revalorização. Da mesma influência, o ciclo marginal fez uma releitura da relação entre elementos locais e importados.

Dando prosseguimento a desestruturação da narrativa já esboçada pelo Cinema Novo, observa Fernão Ramos (1987, p. 137) que o ciclo marginal estabeleceu um descompasso entre não-evolução dos personagens e situações dramáticas. Assim, a organização da intriga dá-se, não por meio de uma sucessão linear, mas por saltos, na qual há a exploração de situações dramáticas que não guardam conexão e cujas ações que justificariam sua transformação e desenvolvimento são sonegados ao espectador, com a ruptura da ordenação dos planos a partir da intriga, em contraposição à narrativa clássica.

Por essa razão, Ramos identifica uma preponderância da função descritiva dos planos, o que foi alcançado pelo recurso a planos longos, fala como prenhe de função narrativa ausente ou praticamente abolida em algumas obras e a fragmentação da intriga. Ao perceber a ênfase em uma “câmera descritiva” em detrimento ao desenvolvimento da intriga nas obras do Cinema Marginal, Ramos observa o deslocamento do interesse para a expressão dramática, conforme ilustra no seguinte trecho “A narrativa marginal, de forma geral, costuma sacrificar o desenvolvimento linear da ação para se fixar demoradamente num rosto, numa paisagem, num berro, ou até mesmo num vômito.” (RAMOS, 1987, p. 139).

Esse desequilíbrio da balança para a função “mostrar”, apontado por Ramos no trecho acima, por vezes perfaz-se em planos que formam núcleos narrativos autônomos entre si, sem as limitações com a disposição espacial e temporal ficcionais, e nos quais cada núcleo apresenta, internamente, um universo diegético “estável”, compartilhando no máximo alguns personagens. O exemplo elegido por Ramos (1987, p. 139) para exemplificar tal estrutura é um

filme de Sganzerla, ao qual HO demonstrou grande interesse em assistir⁸ (AHO, nº de tombo 0502.71, p. 5), intitulado “*Sem Essa Aranha*”(1970). Nessa obra, as dezenas de planos-sequência formam 6 núcleos bem definidos que se sucedem por saltos, acentuam a expressão dramática em detrimento do desenvolvimento progressivo da ação que transformaria as situações. O elemento partilhado pelos núcleos narrativos é o alegórico capitalista “Aranha”, interpretado por Jorge Loredó. Ora, vários dos elementos apontados por Ramos na narrativa do Cinema Marginal, especialmente no tocante ao filme “*Sem Essa Aranha*”, aproximam-se das reflexões e opções estéticas feitas por HO ao conceber e aplicar o conceito de “*nãonarração*”, como será possível perceber nos capítulos seguintes.

Já o cinema *underground* é marcado por vasta heterogeneidade, conforme observou Sheldon Renan, que relaciona esse *corpus fílmico* ao cinema experimental e ao *avant-garde*. Talvez em decorrência disso, o autor, de forma similar a reflexão de André Parente sobre o cinema experimental, também defende uma noção de *underground/avant-garde/experimental* atrelada às inovações e liberdade de experimentação, razão pela qual identifica as raízes desse tipo de produção em George Meliès e nas vanguardas (RENAN, 1970, p. 14, 25).

Conforme destacado por Renan(1970, p. 2, 12, 14, 17), os filmes ligados ao *underground* são marcados pela pessoalidade do autor em detrimento aos padrões cinematográficos industriais hollywoodianos. A ênfase na liberdade de experimentação, possibilitada em grande medida pelo afastamento do circuito comercial, afina-se com um aspecto marcante da poética de Oiticica, o que em certa medida explica seu grande interesse nesse circuito alternativo de imagens em movimento desde sua estadia em Londres, no final da década de 1960.

O fechamento político e a repercussão disso em um certo segmento do campo artístico nacional já eram fonte de preocupação e reflexão por HO, e o tema aparece em alguns de seus documentos - p. ex., AHO, nº de tombo 1622/68, 1031/68, etc. Diante dessa conjuntura, o artista desenvolveu um texto, escrito em setembro de 1968, (AHO, número de tombo 0280/68), dois meses antes do recrudescimento refletido no Ato Institucional nº 5, no qual a certa altura HO argumenta que

É quase suicida procurar romper o que já está podre, inclusive muito do que poderia ser comunicado perde-se: a solução que é ainda a mais eficaz é essa espécie de nucleização organizada, se bem que expostas sempre à sabotagem, poderão assumir um caráter próprio e terão mais força do que os atos de heroísmo isolados. Como diria-se José Celso, hoje em dia fazer teatro no Brasil é arriscar diariamente a vida, heroicamente. E nas artes plásticas? Creio que se fizer, hoje, as experiências a que me

⁸ Nas *Heliotapes* com Júlio Bressane, HO afirma que: “JÚLIO BRESSANE – O Rogério tem um filme chamado ‘Sem essa Aranha’. HÉLIO OITICICA – [...] eu tenho loucura para ver esse filme [...]” (AHO, nº de tombo 0502.71, p. 5).

venho conduzindo, em público, serei linchado. Daí a necessidade de grupos, a que denomino 'comunidades germinativas', de certo modo segregadas 'dentro' da sociedade (dentro e não fora, à espera de dias melhores) dispostas a 'virar a mesa' a qualquer custo" (AHO, número de tomo 0280/68, p. 7)

Neste fragmento aparece uma sugestiva alusão a necessidade de circuito alternativo – as comunidades germinativas – vitais para a sobrevivência de experiências artísticas experimentais. Razoável supor que o posterior contato com a cultura *underground*, em sua liberdade criativa e de contraposição a uma produção artística destituída de qualquer valor libertário, dialogou e reforçou as reflexões de Oiticica. A repercussão do contexto político na estado de invenção artística reaparece em carta dirigida à Lygia Pape (AHO, nº de tomo 0928.69, p. 1), na qual transparece a preocupação com o formato da bitola com o fito de evitar a censura. Em correspondência escrita em 5 de junho de 1970 (AHO, nº de tomo 0747.70, p. 3 e 4), HO relata a amigos a destruição de um rolo de filme de super-8 de Rogério Sganzerla por um laboratório brasileiro, onde o material fora deixado para revelação.

Observa-se ainda, entre os aspectos relativos ao cinema marginal, certa afinidade entre as observações de Paulo Emílio e outros autores, sobre precariedade técnico-econômica e adequação às condições de produção audiovisual próprias do subdesenvolvimento que marcam esse ciclo do cinema brasileiro e a reflexão de HO, que resultará na adoção da expressão “subterrânea/subterrânea”, grafada com “i” ou “e”. Nesse sentido, em 1971, o artista explicitou o que o motivava a adotar o termo no contexto brasileiro

nêsse sentido, as coisas feitas no brasil, já teem(sic) um caráter ‘a priori’ ‘underground’, no sentido em que o ‘underground’ americano quer contrapor-se à cultura profissionalizada; foi uma coisa que nasceu para demolir o que hollywood era : profissionalismo condicionado ao gosto do consumo, que de repente foi preciso aparecer o ‘underground’, para outra vez as pessoas fazerem as coisas mais livres; por isso não tem sentido dizer ‘underground’ brasileiro, pois automaticamente em relação à cultura de consumo americano-européia, a coisa já é automaticamente, aqui, underground (AHO, número de tomo 0396/71, p. 7)

Se a estética *underground* americana liga-se a uma ruptura com os padrões industriais cinematográficos, criando um outro circuito, o contexto político e econômico brasileiro tornaram a clandestinidade uma condição de existência das obras experimentais, nas artes em geral, na leitura de Oiticica. E mais, demandaram ainda a adoção de opções técnicas-estéticas para a produção e circulação dos filmes, como, por exemplo, o uso de bitolas mais acessíveis e menos suscetíveis ao controle censor.

Nesse sentido, faz-se necessário recorrer a uma breve explanação sobre a bitola utilizada para a gravação do filme “*Agripina é Roma-Manhattan*”, o Super-8, cujo lançamento destinava-se a suprir o mercado de registros caseiros, com o intuito de demonstrar como isso se articula com uma produção marginalizada frente aos circuitos exibidores, e, também por isso, com maior potencial de liberdade e experimentação.

Após a criação da bitola de 35mm, foram surgindo, paulatinamente, outros formatos que possibilitaram maior popularização da filmagem. Antônio Leão da Silva Neto (2017, p. 01) elenca o surgimento de algumas dessas bitolas: a 9,5mm em 1922, pela Pathé Frères, usada por Humberto Mauro no filme “*Valadião o Cratera*” (1925); a 16 mm, em 1923, lançada pela Kodak; a 8mm, como derivação mais barata do formato de 16mm, da Kodak; e, 1965, a bitola Super-8, também desenvolvida pela Kodak, cuja característica distintiva era o aumento da área de exposição da película, com ganho qualitativo da imagem, com o lançamento, em 1973, da versão sonora. Merecem destaque ainda, as inovações nas câmeras, que passaram a permitir a regulação automática do diafragma e o foco variável, conforme nos esclarece Daronco (2014, p. 43).

Segundo Vieira (1984, p. 17), o formato superoitista foi desenvolvido com o intuito de aliar três condições: um bom padrão técnico, um manejo simples e o, já citado anteriormente, custo acessível. Com base nestas características, logo esse formato se popularizou e ocupou o mercado da bitola de 8mm. No mesmo sentido, são as observações de Barreto:

A bitola super-8, suporte fílmico utilizado nos filmes aqui analisados, foi lançada em 1965, pela fabricante Eastman Kodak. Uma câmera portátil e de fácil manejo técnico cuja finalidade comercial foi a de servir a fins domésticos. A câmera foi uma evolução da bitola 8 mm que, em seu novo formato, obteve uma maior área dedicada à impressão da imagem. Posteriormente, o super-8 foi munido também do recurso de gravação de som sincronizado. (BARRETO, 2017, p. 12)

Os mesmos argumentos são expostos por Paulo Sá Vieira, na obra “O cinema Super-8 na Bahia”. Por seu baixo custo, Vieira (1984, p. 33, 36) aduz que esse suporte permitiria a popularização e uma experimentação, uma “maior audácia na linguagem do Cinema”. O autor afirma ainda que houve popularização da bitola mesmo entre cineastas profissionais no começo da década de 1980, na Bahia, além de seu uso pelos amadores, que adotaram a bitola mais barata por não visarem o retorno financeiro de seus filmes. Assim, naquela conjuntura brasileira, a proposta marginal e o formato super-8 confluíam e se integravam:

O cinema marginal e as câmeras super-oito surgem nesse momento de impasses. Com a cisão do cinema brasileiro entre os remanescentes do cinema novo e o grupo chamado de cinema marginal, a nova câmera simbolizou o grito de independência dos diretores sem recursos. O super-oito é uma câmera – e uma técnica de filmagem – utilizada por vários cineastas e artistas nos anos 70. Seu uso e difusão surgiram como uma forma alternativa de produção cinematográfica. Os baixos custos e a agilidade na hora da realização e revelação do filme transformaram a câmera em uma das armas do cinema marginal brasileiro desse período. (OLIVEIRA; COELHO, 2007)

No caso do super-8, outro aspecto barateador era a possibilidade de filmar sem a necessidade de montar uma equipe, além da facilidade de encontrar os filmes e as câmeras nas principais lojas especializadas. Por todos os fatores expostos, a bitola serviu tanto para a produção de filmes domésticos, quanto para cineastas profissionais e amadores, além de um

vasto campo de experimentações feitas por artistas plásticos, como Lygia Pape, Paulo Bruscky e Oiticica.

Dessa forma, nas fontes consultadas é comum encontrar referências que atribuem ao formato super-8 uma grande democratização da produção de imagens em movimento, como, por exemplo, assevera Daronco (2014, p. 43). Ora, esse cenário não se limita ao contexto brasileiro, já que Sheldon Renan (1970, p. 5, 6) aponta para a predominância de novos formatos de bitola, 8 mm e 16 mm, na produção cinematográfica *underground* americana. No Brasil, em pouco tempo, a prática de filmagem em Super-8 se expandiu, permitindo a consolidação de uma cena, com a realização de festivais estaduais em várias unidades federativas e eventos nacionais, permitindo o contato entre diretores, bem como a presença de seus realizadores na imprensa escrita, como relatam Ana Oliveira e Frederico Coelho (2007)

Uma das principais contribuições para a circulação do super-oito veio por meio da imprensa underground da época. A pioneira sobre o tema foi a coluna “Super frente super-oito”, escrita por Waly Salomão no suplemento Plug, do Correio da Manhã durante 1971. Essa coluna funcionou como a primeira tribuna dos novos cineastas, e um dos seus primeiros canais de participação nas discussões culturais da época. A coluna de Waly foi o impulso para que a prática passasse a ser uma forma legítima de se fazer cinema no País. Seu personagem, o “Magnata do super-oito”, estimulava as experiências com a nova tecnologia que revolucionava alguns tabus da prática cinematográfica.

A partir do levantamento de filmes em Super-8 realizado por Neto Silva (p. 621, 622, 623), observa-se a difusão da bitola superoitista no Brasil a partir de 1968⁹, quando foram identificadas 19 produções, atingindo o ápice na década de 1970¹⁰, com aproximadamente 2834 obras, seguida de declínio nos anos 1980, quando registrou aproximadamente 1790, e acentuação dessa queda na produção a partir dos anos 1990, com 161 filmes, seguida de pequena recuperação nas décadas 2000 e 2010.

Os números expressivos, apontados pelo levantamento de Silva Neto (2017, p. 621), atingidos pela produção em Super-8, especialmente nos anos 1970, parecem compatíveis com uma observação feita por Daronco (2014, p. 45), qual seja, a de que esta bitola também era utilizada por jovens que se preocupavam em driblar a censura e a repressão, num momento da ditadura militar em que estas formas de controle mostravam-se mais incisivas. Dessa forma, arremata a autora que

Essa contextualização histórica é importante para que se perceba que, em muitos lugares, o Super-8 serviu de ferramenta para driblar o controle exercido pelo governo.

⁹ Em 1960, 0; 1961, 0; 1962, 0; 1963, 0; 1964, 0; 1965, 0; 1966, 0; 1967, 0; 1968, 7; 1969, 12. Total de 19 produções em Super-8 catalogadas por Antônio Leão da Silva Neto (2017, p. 621). Em 1968, o número de filmes em Super-8 supera os em bitola 8mm, respectivamente 7, 5 filmes. Em 1969, essa equação se inverte, mas o número de filmes em Super-8, 12, aproxima-se bastante do registrado em 8mm, 13.

¹⁰ Em 1970, 30; 1971, 29; 1972, 92; 1973, 160; 1974, 279; 1975, 355; 1976, 377; 1977, 431; 1978, 453 ou 458; 1979, 623. Total de 2834 filmes em Super-8 catalogados por Antônio Leão da Silva Neto (2017, p. 621).

A bitola nanica era a saída perfeita para uma juventude que estava em busca de liberdade de expressão. (DARONCO, 2004, p. 45)

Não obstante, as obras realizadas com essa bitola não se ligam somente a esse fator, haja vista o caráter heterogêneo de seu corpus, que, conforme mencionado acima, abarca desde produções de cineastas profissionais até registros diversos, dos domésticos a peças teatrais, performances e outros acontecimentos.

Por fim, cabe ainda abordar que à época do estreitamento do vínculo de HO com a linguagem cinematográfica, houve, concomitantemente, a proliferação dos filmes de artista. Nesse período, artistas visuais de diversas partes do mundo buscaram, com suas obras, extrapolar os campos já consolidados da pintura, escultura, gravura e desenho, especialmente a partir das décadas de 1950 e 1960, conforme esclarece Cocchiarella (2007, p. 9).

Apesar de decorrente da dinâmica própria de sua poética, conforme buscaremos aprofundar nos próximos tópicos, a incursão de HO em outros campos, como o cinematográfico, comunga com o desejo de ruptura com os “materiais artísticos consolidados pela tradição”, conforme se infere das respostas de Oiticica à Ivan Cardoso (PHO, documento tombado sob nº 2555/79, p. 1-3), e da repercussão de movimentos artísticos, especialmente o dadaísmo, em especial o *ready made* duchampiano, e o construtivismo, no pensamento e na prática de Oiticica, ambos pressupostos também para a investida de outros artista no cinema (COCCHIARALE, 2007, p. 9, 10; SILVA, 2009, p. 53). Nesse sentido, Silva (2009, p. 53, 54) fará um paralelo entre o cinema de artista e sua busca pela transgressão aos cânones do objeto convencional de arte com a popularização entre os artistas visuais das novas tecnologias, dentre as quais, o vídeo, a partir de 1980.

Como visto acima, as relações entre precariedade técnico-econômica, contexto político, liberdade, experimentação e releitura do importado e local permearam o contexto em torno do Cinema Marginal, *cinema underground* e o superoitismo e são basilares para entender as reflexões e decisões que atravessam a prática artística de HO durante a década de 1970. Por esta razão, esses temas serão revisitados no terceiro tópico, no qual discute-se a poética de Hélio Oiticica aliada a suas experiências-cinema, visto que esses fatores parecem fundamentais para o artista, seja pela presença dos temas em seus textos, seja em suas críticas ao cinema-espetáculo que engendraria certo tipo de fruição da arte cinematográfica pelo grande público.

2.2 BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A POÉTICA DE HÉLIO OITICICA

Hélio Oiticica nasceu no estado do Rio de Janeiro, em 1937. Seu pai, José Oiticica Filho, era entomólogo e fotógrafo amador, cuja obra foi do pictorialismo ao caráter abstracionista

(COSTA; SILVA, 2004, p.72-75) de tendência construtiva, e com a qual Hélio teve bastante contato (SALOMÃO, 2015, p. 15, 16).

Partindo desse contexto familiar, ainda jovem, em 1954, Oiticica começou a estudar pintura com Ivan Serpa. A partir de então, no período compreendido entre 1954-1956, HO produziu obras em guache sobre cartão, explorando cores e figuras geométricas. Essa produção inicial ficou conhecida como “*Grupo Frente*”, mesmo nome dado ao grupo organizado por Serpa para pesquisar a abstração geométrica. Oiticica fez parte (BRAGA, 2013, p. 20) desse grupo e, em 1955, participou da exposição organizada por esse grupo concretista carioca.

Posteriormente, entre 1957-1958, o artista produziu obras que intitulou, anos mais tarde, de “*Metaesquemas*”, nos quais a pesquisa desenvolve-se sobre o espaço pictórico. Nesses trabalhos iniciais, a disposição rítmica com que são arranjadas as figuras geométricas ganha destaque.

É possível inferir que, devido a essa formação inicial, características tais como o compromisso com a experimentação e uma postura mais aberta à intuição no processo criativo, e, portanto, de maior subjetividade, são reforçadas na poética de Hélio Oiticica, indicando maior compatibilidade entre os aspectos programáticos do artista à interpretação dada pelos neoconcretos aos princípios da arte concreta, ou seja, tomando-os de forma não ortodoxa.

Não obstante essa proximidade ao programa de arte neoconcreto, vale ressaltar que os aspectos do neoconcretismo já estavam presentes, ou pelo menos latentes, nos trabalhos iniciais de Oiticica. Apesar disso, durante toda a sua carreira, HO manteve constante diálogo com Haroldo e Augusto Campos, ambos ligados ao grupo concretista paulista.

Em 1959, Oiticica participou da I Exposição Nacional de Arte Neoconcreta, com telas pintadas uniformemente com cores abertas, obras por ele denominadas de “*Invenções*” ou “*Monocromáticos*”, nas quais o artista dirigiu-se da exploração do espaço à temporalidade. Com esses trabalhos Oiticica voltava-se para a vivência da cor (FAVARETTO, 1992, p. 76, 78), o que implica sua temporalização, influenciado pela leitura de Henri Bergson.

Como consequência das questões plásticas levantadas em “*Invenções*”, ainda em 1959 foram desenvolvidos os “*Bilaterais*” e os “*Relevos Espaciais*”, obras nas quais Oiticica insere o plano no espaço real, explorando a temporalização da estrutura-cor e propondo uma postura mais ativa do espectador, que é chamado a se deslocar ao redor das obras para fruí-las. Sobre “*Relevos Espaciais*”, Favaretto traça o seguinte paralelo entre artes visuais e música: “Especialmente nos Relevos a cor é instanciada; entre e sai pelas aberturas, explora os efeitos de cheio e vazio, repropoando a oposição neoplástica entre cores primárias e não-cores, como também alude ao contraste entre som e silêncio na música” (FAVARETTO, 1990, p. 46). A

ratificar a intensa ligação artes visuais e música, característica da poética de Oiticica, lembra Miguel Ávila Duarte (2017, p. 158) que essa relação entre artes se fazia presente em texto escrito em 1959 pelo próprio artista, no qual HO traçou um paralelo entre silêncio e monocronia.

A partir de 1960, Hélio Oiticica desenvolveu propostas que eliminaram cada vez mais os vestígios de fruição exclusivamente contemplativa e da relação figura-fundo. Com seus “*Núcleos*” (1960), Oiticica apresentou estruturas plástico-arquitetônicas formadas por meio de conjuntos de placas geométricas pendentes, pintadas em cores quentes ou branco, que convidam o espectador a penetrar no espaço constituído pela obra, a vivenciar a cor estrutural (CESÁRIO, 2005, p. 157-159). Buscando entender a leitura feita por HO, de que os “*Núcleos*” são dotados de sentido de musicalidade, Miguel Ávila Duarte (2017, p. 157, 158) nota que

[...]não apenas não vemos resquícios de moldura, como a obra apartada da parede não é mais composta por um único objeto, mas sim por uma relação a ser reconstruída a cada montagem, como uma peça musical que existe apenas enquanto partitura a ser atualizada a cada execução [...]podemos especular que tal relação estaria ligada à “concepção do tempo como fator primordial da obra”.

Referidas obras renunciaram o desenvolvimento dos “*Penetráveis*”, obras nas quais o espectador-participador é instado a explorar labirintos e cabines que proporcionam uma experiência vivencial e sensorial mais complexa, já que a vivência da cor aqui é sentida por todo o corpo. A obra propõe um convite ao corpo para entrar, pisar e experimentar a cor de múltiplas formas, como esclarece HO (AHO, nº de tombo 2555/79, p. 2). Em 1963, Oiticica utilizou objetos retirados da habitualidade mecânica do cotidiano para abrigar e corporificar a cor, proposta apresentada sob a denominação de “*Bólides*”. Assim, o espectador-participador era convidado a interagir com os componentes materiais da obra de forma menos pré-determinada (BRAGA, 2013, p. 245), evidenciando-se a partir disso uma forma de participação mais aberta.

Como desdobramento multidirecional das questões postas em “*Bólides*”, com “*Parangolé*” (1964), a exploração do espaço e da temporalidade chegaram à descoberta múltipla do corpo. Nesta proposição a cor ganhava vida por meio dos movimentos do participante¹¹, que usava estandartes, capas ou bandeiras coloridas, e era convidado a “incorporar” e a dividir a experiência com aqueles que o visualizavam, e, portanto, experimentar a vivência total, mágica e aberta dos elementos que compõe a obra¹², fundindo-se a eles. É possível vislumbrar, conforme veremos mais adiante, a evocação à concomitância das forças

¹¹ Conforme esclarece Kátia Maciel (2017, p. 16) na obra Transcinemas, o conceito criado por Oiticica a condição do espectador, que em suas proposições torna-se parte integrante da obra. Maciel exemplifica “um *Parangolé*, sem que o participante o vista, é apenas uma capa pendurada num cabide”.

¹² O artista sintetiza sua compreensão da obra no texto “Anotações sobre o *Parangolé*” (OITICICA, 1986, p. 70-72).

apolíneas e dionisiacas com os “*Parangolés*”, que colocam o participante em totalidade individual-coletivo¹³, ao inebriar-se pelo ritmo do samba. Se, inicialmente, Oiticica focou-se na ruptura dos condicionamentos sensoriais, dando ênfase à busca por erigir novas formas de experienciar o mundo, ao repropô-las em 1972, o artista as lê como “unidades exploráveis sem previsão pensada” (AHO, nº de tombo 0212/72, p. 03), priorizando nelas o alto grau de abertura ao participante.

Dessa forma, HO passa a investir na elaboração de propostas cada vez mais abertas e que proporcionem uma experiência libertária e desautomatizadora dos sentidos, o que denuncia a expansão de sua atenção às questões relativas ao comportamento¹⁴. Nesse sentido, a partir de 1967, Oiticica projetou ambientes sinestésicos por meio dos quais o artista radicalizava sua crítica às instituições artísticas e reafirmava a importância de uma arte coletiva, investindo de forma mais radical em proposições abertas ao participante. Desse período, destacam-se as obras “*Tropicália*”, um penetrável de grande repercussão apresentada no MAM-RJ em 1967, “*Apocalipopótese*” (1968) – manifestação realizada no Atêrro, “*Éden*” (1969) e “*Barracão*” (1968), que não chegou a ser realizado.

Entre o final de 1968 e 1969, Oiticica montou exposição em Inglaterra e foi indicado para residência artística na Universidade de Sussex, retornando ao Rio de Janeiro somente no início de 1970 (VALENTIN, 2017). Esse período teve impacto profundo sobre a produção posterior do artista, visto que ele travou contato intenso com a cultura e o cinema *undergrounds* durante o período que permaneceu em Londres.

No início da década de 70, Oiticica, assim como ocorreu com seu pai em 1958, ganhou uma bolsa da Fundação Guggenheim e mudou-se para Nova York. Ao chegar nos Estados Unidos, matriculou-se em um curso de cinema na New York University¹⁵, desenvolvido entre os meses de fevereiro e maio de 1971 (VALENTIN, 2017), além de estudar fotografia e som. As produções desse período, 1970 a 1978, foram por ele batizadas de *Newyorkaises*, dentre as quais

¹³ Observa Cesário (2005, p. 11) sobre a integração e a dialogicidade apolíneo e dionisiaco “A cultura apolínea, de alguma forma, exercita no sujeito a arte do autoconhecimento, do estar no cuidado de si, ou seja, saber de si, sua medida, seu campo de ação. A força do dionisiaco está, por outro lado, justamente no esquecimento de si[...] Eis aí a potência desmesurada de um impulso que nega a individualização apolínea, quebra o *principium individuationis* para instaurar novamente a unidade entre os homens, fazê-los sentir, uma vez mais, como membros de uma comunidade.”

¹⁴ Anos mais tarde, em carta para Neville datada de 1973, HO avaliava que - “cheguei à conclusão q tenho trabalhado todo o tempo em experimentalidade de ordem negativa, na qual a produção de resultados palpáveis não é de primeira necessidade: o comportamento do participante vem na frente” (AHO, documento tombado sob o nº 0291.73, p. 1, 2).

¹⁵ O entusiasmo com a matrícula e participação no curso Introduction to Film Production da New York University aparece em diversos documentos. São alguns deles: AHO, nº de tombo 1091.71, p. 1; 1092.71, p. 1; 1094.71, p. 1; 1096.71, p. 1; 1099.71, p. 3; 1118.71, p. 1.

destaca-se a série “*Experiências em Bloco Cosmococa - programa in progress*”, na qual dividiu a co-autoria das primeiras CC’s com Neville D’Almeida ou Thomas Valentin.

Quando Oiticica retornou ao Brasil, no início de 1978, dedicou-se a retomar alguns projetos desenvolvidos anteriormente, acrescentando-lhes as contribuições elaboradas a partir das experiências vividas em Nova York, e novas proposições até sua morte em 1980, em razão de um acidente vascular cerebral, enquanto estava no Rio de Janeiro.

A produção e escritos de Hélio Oiticica revelam uma ampla gama de referências artísticas e teóricas que contribuíram para a constituição da sua poética. Nesse sentido, são citados como influências para Oiticica: Kasimir Malevitch, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, Antoine Pevsner, Naum Gabo, Vladimir Tatlin, Kurt Schwitters, Andy Warhol, Bach, Beethoven, Mozart, Joseph Haydn, John Cage, Yoko Ono, Jimi Hendrix, Ezra Pound, Stéphane Mallarmé, Friedrich W. Nietzsche, Henri L. Bergson, Ernst Cassirer, Herbert Marcuse, entre outros artistas e pensadores, alguns referências mais constantes, outros mais evidentes em determinada produções de HO. Nesse sentido, Bonisson(2013, p. 41) destaca o amplo repertório consultado por Oiticica durante a fase novaioquina

Seu vasto campo de leitura do período nova-iorquino abrangeu: Nietzsche, Sontag, McLuhan, Merleau-Ponty, Marcuse, Heidegger, Deleuze, Barthes, Bergson, Gertrude Stein, Artaud, Ezra Pound, Haroldo e Augusto de Campos, Silviano Santiago, Wally Salomão, Sousândrade, entre outros.

Dentre essas figuras, merecem especial destaque algumas daquelas que marcaram mais profunda e continuamente a poética de HO. Dentre as influências mais significativas para o artista, destacam-se o Suprematismo, movimento liderado pelo russo Kasimir Malevitch, entre 1913 e 1915, responsável por uma radical depuração plástica e o Neoplasticismo, movimento surgido em 1917, ambos extremamente importantes dentro das tendências do abstracionismo geométrico e fundamentais na construção da poética de Hélio Oiticica, cujo ponto de partida é a constatação de que a representação na pintura havia chegado ao seu limite¹⁶. Malevich representa o “radicalismo da reinvenção da arte” e, na leitura de Oiticica, justifica em parte sua ênfase nos aspectos sensoriais (BRAGA, 2013, p. 64, 65). Neste sentido, HO sorveu a ideia de sentimento - identificado por ele como sensibilidade, conforme observado por Braga – como fonte da arte e a busca pela cor pura, estrutural, desmaterializada, e, portanto, transcendente, em seus trabalhos iniciais.

A partir de Piet Mondrian (1872-1944), reconhecido pelo abstracionismo austero, livre

¹⁶ Nesse sentido é a formulação do artista em entrevista feita por Ivan Cardoso: “[...] a meu ver a partir do movimento neoconcreto, quando eu comecei a propor a saída para o espaço, a desintegração do quadro... isso tudo aí que eu realmente comecei a criar algo só meu e totalmente característico. A desintegração do quadro foi na verdade, a desintegração da pintura, ela é irreversível, não há possibilidade, nem razão, para uma volta a pintura ou a escultura. Só daí para frente...”. (AHO, nº de tomo 2555.79, p. 67)

de toda referência figurativa e ligado a elementos plásticos essenciais, o Neoplasticismo influenciou duplamente no trabalho de Oiticica. Num primeiro sentido, sob o viés plástico nos momentos iniciais de sua produção. HO entendia que o artista holandês havia levado a representação ao grau mais abstrato¹⁷. Assim, por exemplo, em seus “*Metaesquemas*”, observa-se a economia e o rigor na organização do espaço pictórico, característicos da fase abstrata de Mondrian. E nos “*Núcleos*” (1960), a mobilização dos elementos plásticos elementares e linhas horizontais.

Sob um segundo aspecto, desde do início de sua incursão nas artes visuais, o projeto de unificar arte e vida é abraçado por Oiticica, que leva a proposta às últimas consequências. Neste último sentido, em texto escrito em 1959, HO transcreve Mondrian, possivelmente impactado pelas palavras do artista neoplástico:

Leio esta palavras proféticas em Mondrian:

"What is certain, is that there is no escape for the non-figurative artist; he must stay within his field and march towards the consequence of his art. This consequence brings us, in a future perhaps remote, towards the end of art as a thing separate of our surrounding environment, which is the actual plastic reality. But this end is at the same time a new beginning. Art will not only continue but will realize itself more and more. By the unification of architecture, sculpture and painting a new plastic reality will be created. Painting and sculpture will not manifest themselves as separate objects, nor as "muralart" or "applied art", but being purely constructive, will aid the creation of a surrounding not merely utilitarian or rational, but also pure and complete in its beauty"¹⁸. (OITICICA, 1986, p. 17)

Destarte, a singularidade da resposta neoconcreta¹⁹ em romper com a pintura e a sair para o espaço, passa pela exploração das reflexões e possibilidades abertas pela Arte Abstrata²⁰, por Mondrian e por Malevitch, possibilidades estas que ganharam centralidade na poética de Hélio Oiticica, repercutindo ao longo de sua carreira.

Decorre ainda do Neoconcretismo, a viabilidade para Oiticica encontrar um espaço aberto para a experimentação e a intuição no processo criativo desde cedo, além de uma abordagem mais fenomenológica da obra artística, fruto da influência²¹ de Merleau-Ponty (GULLAR, 2007,

¹⁷ AHO, 0182.59, p. 64.

¹⁸ “O que é certo é que não existe escapatória para o artista não-figurativo; ele deve permanecer dentro de seu campo e marchar em direção à consequência de sua arte. Essa consequência nos leva, em um futuro talvez remoto, para o fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, que é a (verdadeira) realidade plástica em si. Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas se realizará mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura uma nova realidade plástica será criada. Pintura e escultura não irão se manifestar mais como objetos separados, nem como ‘arte mural’ ou ‘arte aplicada’, mas sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de um ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza.” (Tradução nossa).

¹⁹ Segundo compreensão de Ferreira Gullar (2007, p. 57), a arte neoconcreta deu “um passo que a vanguarda construtiva europeia deixara de dar. Este passo foi dado por Lygia no momento em que, diante da tela em branco, opta por agir sobre ela em vez de pintar nela”. A esse respeito, cf. Gullar (2007, p. 57, 58).

²⁰ Em anotações, HO faz referência ainda ao papel de Wassily Kandinsky nas mutações sofridas pela pintura (AHO. Documento tombado sob o nº 0037.sd, sem data).

²¹ A utilização da palavra influência decorre do posicionamento expresso pelas fontes consultadas durante esta pesquisa, no que diz respeito a questão sobre a influência ou aproximação das reflexões do grupo neoconcreto ao pensamento de Merleau-Ponty, já que algumas referências afirmam a influência do filósofo sobre os neoconcretos e a teoria do não-objeto, como registrado pelo próprio Oiticica (AHO, documento tombado sob o nº 0983.69, p. 3;

p. 42, 99; AHO, documento tombado sob o nº 0983.69, p. 3; 0998.69, p. 3; 2555/79, p. 01). Longe do rigor matemático-formal²² típico do grupo concretista paulista, abriu-se espaço para a expressão afetiva e subjetiva na arte. Retomando o que foi dito anteriormente, a saída do plano para o espaço real de suas figuras, com a superação da moldura e da base, realizada por exemplo em “*Bilaterais*”, “*Relevos Espaciais*” e “*Núcleos*” (1960), pode ser lida como uma solução neoconcreta para o resquício figurativo presente nas formas geométricas das obras anteriores, conforme formula Gullar (2007, p. 96, 97).

Nota-se ainda a mescla entre antiarte duchampiana, em suas críticas a uma arte exclusivamente retiniana, e as reflexões trazidas pela teoria do não-objeto de Ferreira Gullar (2007, p. 90, 94, 95), ou seja, do objeto puramente aparência, posto que retirado de suas significações e utilização automáticas, e, portanto, suscetível de apreensão total pela percepção, reflexões digeridas por Oiticica com a produção de “*Bólides*” (1963).

Por isso, merece destaque o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), cujas contribuições modificaram profundamente a noção de arte no século XX e que, na poética de HO, exerceu influência acentuada a partir de “*Bólides*”. Reconhecido pelos *ready-mades*, com os quais evidenciou seu repúdio ao sistema de arte, notadamente com a noção de antiarte, Duchamp concebeu o estatuto de arte como fruto da atribuição e não de qualidades inerentes aos objetos ditos artísticos. Assim, qualquer objeto cotidiano poderia ser arte, desde que fosse etiquetado como tal pelo artista.

Por fim, a poética de Oiticica é profundamente marcada pela obra do filósofo e crítico cultural alemão Friedrich Nietzsche, especialmente em seu desejo de reintegrar arte e vida e a possibilidade de uma arte híbrida. Nietzsche identifica certo vazio advindo de uma crise intelectual e cultural na modernidade (AUDI, 2006, p. 665-669), e que passa pelo declínio das interpretações religiosas do mundo, e, por sua vez, da incapacidade da razão preencher esta lacuna. Para o filósofo alemão, estas condições precipitariam o advento do niilismo.

Nesse sentido, Nietzsche visiona na arte, especialmente na tragédia grega, pela integração

0998.69, p. 3; 2555/79, p. 01) e no texto de Gullar (2007, p. 42, 99). Entretanto, cabe registrar que o reconhecimento da amplitude dessa influência, ao que parece, não era consenso entre o grupo de artistas que participaram do Neoconcretismo, pois, para alguns artistas, as reflexões sobre o pensamento de Merleau-Ponty teriam se dado em momento posterior à formação inicial da poética do grupo neoconcreto, que encontrou no filósofo similaridades ao que já vinha sendo pensado e desenvolvido pelo grupo carioca.

²² Rigor matemático ao qual o grupo carioca se rebela já no catálogo da 1ª exposição neoconcreta, lançado em março de 1959, no qual ganha destaque o texto de seu manifesto, cuja primeira frase é: “A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista” (GULLAR, 2007). Ou ainda a constatação de Ferreira Gullar sobre a contraposição dos neoconcretos ao que ele identifica como “excesso de racionalismo e intelectualismo” do grupo concreto (GULLAR, 2007, p. 72).

complexa de construção intelectual – apolínea – e compartilhamento simbólico – impulso dionisíaco – “a força narcótica da arte a dignificar a vida, pois feliz é aquele que participa deste destino comum, desta aventura trágica” (CESARIO, 2015, p. 10), sem apelo a saídas metafísicas para a mirada da condição existencial²³.

A referência do Nietzsche de “O Nascimento da Tragédia” ao teatro grego, em sua indissociação entre arte e vida, pensar e agir, e às lutas entre forças simbolizadas por Apolo e Dionísio, foi resgatada por HO principalmente a partir dos “*Parangolés*” (CESÁRIO, 2005, p. 164). Ora, nesta obra, o artista conclama a interação das forças dionisíaca e apolínea, por meio do tráfego contínuo pelo espectador-participador da intimidade introspectiva ao furor coletivo, a partir de sua descoberta do samba e da comunidade da Mangueira em 1964, fundamentais em sua percepção e proposta de descondicionamento do corpo e “exercício de experimentação da liberdade”.

Em seguida, estas referências aparecem também no seio de sua leitura e apropriação do rock e do corpo-rockeficado, que aparece nas “*Cosmococas CC5 Hendrix-War*” e “*CC6 Coke Head’s Soup*”. Dessa forma, mais notadamente em seus últimos trabalhos, HO pareceu dirigir-se para um estado de invenção capaz de propor “coisa nova”²⁴, arte total, híbridas, sem qualquer compromisso em encaixar-se nas categorias tradicionais da arte (CESÁRIO, 2005, p. 14-16), ou melhor, rompendo-as.

2.3 OITICICA E O CINEMA – EXPERIÊNCIAS-CINEMA: IMAGENS EM MOVIMENTO E QUASE-CINEMA

O objetivo do presente tópico é estabelecer uma ligação entre as premissas da poética de Hélio Oiticica e suas obras que se relacionam, em maior ou menor grau, com o cinema, ou seja, suas experiências-cinema. Essa correlação mostra-se importante para a interpretação do conceito de “*nãonarração*”, categoria a ser desenvolvida no capítulo 4. No tópico anterior,

²³ Oiticica destaca em documento apartado (AHO, nº de tombo 1765.sd, p. 1) o seguinte excerto atribuído por ele a Nietzsche: “L’artiste tragique n’est pas un pessimiste, il dit oui à tout ce qui est problématique et terrible, il est dionysien. Nietzsche [...]”. Em entrevista a Ivan Cardoso, em 1979 (AHO, nº de tombo 2555.79, p. 7), Oiticica relaciona o estado de invenção ao artista trágico, nesse sentido, assevera que “A invenção propõe uma outra invenção, ela é a condição do que Nietzsche chamava de ‘artista trágico’. A invenção ela gera invenção. O Artista Trágico de uma consequência que ele chega, ele gera outra consequência, acima daquela e diferente daquela, ele nunca volta atrás para repensar uma consequência. Quer dizer a invenção é a condição do ‘Artista Trágico’ nietzschiano”.

²⁴ Em meados da década de 1970, HO transcreveu uma entrevista de Décio Pignatari, na qual o poeta formula o seguinte: “Não há obra. Mesmo a ideia de obra aberta, ainda no sentido de salvar a ideia de obras. Embora alguns tenham continuado a fazer obras, o Lance de Dados de Mallarmé colocou em cheque a obra: não é nem obra nem não-obra. É uma coisa nova” (AHO, nº de tombo 0308.73, p. 35). Oiticica referiu-se à essa entrevista em alguns textos.

ponderou-se, dentre outros aspectos, o caráter híbrido da produção de HO, constante não somente na fase nova-iorquina, mas ao longo de sua produção de forma crescente.

Não obstante a busca empreendida por alguns teóricos em torno da especificidade da linguagem cinematográfica, por um cinema puro não contaminado por outras artes, como é o caso de Jean Epstein²⁵, é possível afirmar que a relação entre o cinema e outras artes é recorrente ao longo da história, sendo possível remontar, por exemplo, à participação de artistas visuais como cenógrafos já no expressionismo alemão (CÁNEPA, 2008, p. 70). Parece, entretanto que, para Jacques Aumont, essa integração entre o cinema e as artes visuais adquire certa singularidade no cinema moderno, a partir da década de 1960, com a incorporação às imagens em movimento de propriedade exploradas nas artes visuais, conforme expõe o autor no trecho abaixo

O modernismo dos anos 1960 foi, desse ponto de vista, o momento em que “o” cinema esteve, se não mais próximo “da” pintura, ao menos mais preocupado em incorporar até mesmo seus valores mais específicos, a cor, a pincelada, a matéria. Antonioni, que é um pintor, dá exemplos mais claros, intervindo tanto sobre o material filmado (que ele colore) como sobre o plano enquadrado (que ele compõe).[...] Então, foi preciso à crítica (eu fazia parte dela) muita cegueira, muita falta de cultura e preconceito para não fazer a aproximação com as aventuras paralelas da visão e da matéria no underground em seu apogeu. O artista mais coerente e mais teórico, Stanley Brakhage, não é um apologista da pintura, longe disso; ele parece, ao contrário, a princípio, ser um continuador da antiga ideia do olho móvel, “interminável”, que preconiza um cinema da visão pura, livre de toda a cultura que o atravança, de volta ao estado nativo. Paradoxalmente, porém, isso o leva a filmes de uma riqueza sensorial que eles aparecem, retrospectivamente, como uma forma de pintura animada (ele consagrará seus dez últimos anos de vida criativa pintando sobre a película). Dentre seus contemporâneos, muitos flertam com a pintura [...] Antonioni faz “blocos de sensações” (Deleuze e Guattari); ele quase poderia contra-assinar a famosa frase de Maurice Denis sobre o quadro como “cores que foram dispostas em certa ordem”. Mas de Dog Star Man a Three Homeric, é tudo o que Brakhage faz. Nunca se chegou tão perto, no cinema, de rentear problemas e atitudes de pintor modernista, e também questões de crítica moderna. O cinema nunca esteve tão perto de se encontrar realmente no seio da arte. (AUMONT, 2008, p. 57-59),

Dessa forma, essa confluência, ou melhor, o espaço *entre* cinema e artes visuais, tão explorado pelo cinema moderno, de acordo com Aumont, parecem compatíveis com as questões levantadas por Oiticica em sua poética marcada pela hibridização dos meios. Assim, abre-se mais uma interface para a compreensão do interesse de HO pelo cinema: sua natureza transgressora das categorias artísticas, seja por uma impureza, patente em sua relação com a literatura por meio das adaptações ou na aproximação com a narrativa romanesca ou, em seus tensionamentos, neste caso, levada ao limite no cinema moderno com as artes visuais, conforme excerto acima.

²⁵ Nesse sentido, observa Stam (2009, p. 49) “Desde o surgimento do cinema como meio, os analistas têm buscado por sua ‘essência’, seus atributos exclusivos e distintivos. Alguns dos primeiros teóricos reivindicaram um cinema não contaminado pelas outras artes, como no caso da noção de ‘cinema puro’ de Jean Epstein”.

Como anteriormente informado, Oiticica voltou-se para a linguagem cinematográfica principalmente após sua estadia na Inglaterra, no final da década de 1960, inicialmente para montagem de uma exposição na galeria Whitechapel, deslocando-se para Londres em dezembro de 1968, e estendendo-se até o final da residência artística na University of Sussex – por intermédio de Guy Brett (AHO, nº de tombo 1044.69, p. 2), HO foi convidado, em maio de 1969, para conhecer as atividades da universidade por Alan Daiches (AHO, nº de tombo 1536/69) e, depois, em junho do mesmo ano, recebeu carta de Walter Eyssenlinck (AHO, nº de tombo 1540/1969) esclarecendo pormenores da residência no *autumn term* daquele ano.

Nesse período, entrecortado por diversas pequenas viagens, HO foi intensamente influenciado por Andy Warhol, com destaque para o impacto de “*Chelsea Girls*”²⁶ (1966) – ainda que Oiticica se refira a outros filmes e a outros diretores²⁷ – e da cultura e cinema *undergrounds*.

²⁶ Utilizando a entrada <Chelsea Girls> no Catalogue Raisonné do Projeto Hélio Oiticica, são encontrados 11 resultados, em sua maioria, 9 documentos, cartas para amigos (duas para Lygia Pape, além de Amílcar de Castro, Ivan Cardoso, Rubens Gerchman, Ceres Franco, Nelson Motta, Mário Pedrosa e Lygia Clark, cada um com uma correspondência que aborda o filme). Ilustrativo do impacto causado pela obra fílmica é a carta para Amílcar de Castro, datada de 18 de agosto de 1969, na qual HO ressalta “Uma outra coisa que me impressionou muito aqui, foi o filme de Warhol, ‘Chelsea Girls’, e o que me fez sentir vontade de fazer cinema; é incrível, pois ele cria uma linguagem-cinema nova, a meu ver; e mostra que o filme ‘underground’ é o que é mesmo importante nessa década, possibilitando tudo [...]” (AHO, nº de tombo 0930.69, p. 2). Em outra referência feita Oiticica, na carta para Pape, escrita em 18 de agosto de 1969, o artista comenta: “Essa semana foi produtiva par mim em formulações novas, em revelações; vi o filme do Warhol, Chelsea Girls, e cheguei a várias conclusões; certas coisas culturais são intransferíveis, e se individualmente ou em grupo, são expressas, tornam-se da máxima importância como uma comunicação global, pois são um determinado momento local em si que se ergue de um modo universal, como comunicação mesmo; Warhol o faz, em Chelsea Girls” (AHO, nº de tombo 0921.69, p. 2). À Rubens Gerchman, HO comenta “[...]creio que ter visto ‘Chelsea Girls’ muito me influenciou, pois descobri o que já o fizera com fotografia, que o cinema pode exprimir coisas próprias que só ele o faz; ‘Chelsea Girls’ é uma das maiores invenções de cinema que já vi: a linguagem é toda reinventada; é o que quero fazer com esse filme meu, ultrapessoal; chama-se ‘Nitrobenzol & Black linoleum’[...]” (AHO, nº de tombo 0983.69, p. 4, datada de 2 de novembro de 1969). Em correspondência endereçada a Lygia Pape, datada de 9 de setembro de 1969, Oiticica aduz o seguinte: “Já o filme de Warhol, Chelsea Girls, é muito mais complexo e monumental; uma verdadeira genialidade; tudo aquilo que lhe falei sobre New York, é transmitido ali com uma força nunca vista; nada de descritivo, e as falas são intraduzíveis, você ou compreende a linguagem ou não, por de objetivo quase nada se apreende” (AHO, nº de tombo 0928.69, p. 1). HO registrou ainda sobre o filme em questão “Chelsea Girls: clássico, obra-prima de Warhol” em caderno de anotações (AHO, nº 0214.71, p. 11) e no texto intitulado Londocumento, escrito em 27 de agosto de 1969, defendeu que “[...] cinema deve ser forte como o ‘underground’ (eu sou o ‘underground’ da América Latina!), como ‘Chelsea Girls’ que é a América (do Norte) [...]” (AHO, nº de tombo 0304/69, p. 1). Por fim, vale registrar ainda os comentários tecidos por HO em correspondência enviada para a sua mãe, datada de 21 de agosto de 1969, na qual aponta “depois convidei-os para ir, no dia seguinte, ao Electric Cinema, em Portobello Road, ver um dos mais geniais filmes ‘underground’ chamado ‘Chelsae Girls’ do Warhol, um artista pop americano famoso que a meu ver é um dos maiores cineastas de todos os tempos” (sic) (AHO, 0924.69, p. 1).

²⁷ Nesse sentido, o artista faz referências a outras obras cinematográficas como “*Édipo Rei*” (1967), de Pier Paolo Pasolini (AHO, nº de tombo 1031.68, p. 7); “*Scorpio Rising*” de Kenneth Anger (AHO, nº de tombo 0927.69, p. 2; 0928.69, p. 1); “*Chant D’Amour*” (1950), de Jean Genet (AHO, nº de tombo 0927.69, p. 2; 0928.69, p. 1); “*Stromboli*” (1951), de Roberto Rossellini (AHO/PHO, nº de tombo 0218/71 p. 2, 3); “*Under Capricorn*” (1949), de Alfred Hitchcock (PHO, nº de tombo 0318/73, p. 55); “*Double Indemnity*” (1944), de Billy Wilder (AHO, nº de tombo 0211/73, p. 13); “*O Anjo Exterminador*” e “*Simão do Deserto*” (1965), de Luis Buñuel (AHO, nº de tombo 0963.71, p. 5; 0962.71, p. 1); “*Tricia’s Wedding*” (1971), de Milton Miron (AHO, nº de tombo 0964.71, p. 2); “*La Hora de los Hornos*” (1968), de Fernando Solanas e Octavio Getino (AHO, nº de tombo 1324.72, p. 3), e múltiplas

Conforme esclarece Theo Costa Duarte (2017b, p. 185, 186), a obra “*Chelsea Girls*” era formada por doze planos-sequência, com duração aproximada de 30 minutos, ou seja, a extensão de tempo da bitola 16 mm. Esses planos-sequência eram exibidos de forma aleatória em duas telas de projeção simultâneas, uma com imagens em cores e outra em preto e branco. Ademais, havia a previsão de um dos planos-sequência ganhar a trilha sonora escolhida pelo projecionista no momento da exibição. Este fato, aliado a aleatoriedade da sucessão dos planos-sequência possibilitava que cada exibição fosse “única”. Com a distribuição comercial, *Chelsea Girls* passou a ter uma ordenação padronizada de seus blocos visuais e da trilha sonora, versão que foi replicada nas cópias em DVD.

Conforme informações presentes nos extras do DVD lançado no Brasil pela *Magnus Opus*, foram filmados 12 rolos de película 16mm, sem montagem, ou melhor, privilegiando a continuidade do plano-sequência em detrimento dos cortes. As pessoas retratadas “encenaram” a si mesmas, sem preparação prévia, em uma tentativa de Warhol de apresenta-las assim como elas eram.

É possível supor que a turbidez da barreira entre o formato do filme amador e do filme de arte, elemento que guarda certa similaridade com a proposta da antiarte nas artes visuais, tenha chamado a atenção de Oiticica, ao voltar-se para blocos de cotidianidade da vida das pessoas e destituir-se dos encadeamentos típicos da filmografia comercial, abrindo espaço para o exercício da imaginação. O deslocamento causado pela assimilação e utilização pelo artista de “objetos não-artísticos”, do cotidiano e de pessoas que não foram especificamente preparadas para encenar, na composição das obras se daria neste cinema de forma particular, evidenciando o movimento contrário de Warhol frente ao seu percurso com a *Pop Art*, ao explorar o avesso do *star system*, naquilo que há de cotidiano, encoberto e pessoal.

Imerso no contexto cultural do *underground*, Oiticica escreveu o roteiro de “*Nitro Benzol & Black Linoleum*” (nov/1969), marcado pela influência de Warhol, como demonstra Costa Duarte (2017a, p. 145-147). Certas semelhanças estruturais entre o filme de Warhol e o roteiro de HO tornam a influência nítida: a presença dos blocos de plano-sequência de aproximadamente 30 minutos; projeção simultânea (em duas telas no caso de “*Chelsea Girls*” e três em “*Nitro Benzol & Black Linoleum*”); não-linearidade; a roteirização pautada na improvisação, possível pela intimidade com os amigos atores, doravante denominados

referências a Ivan Cardoso, Júlio Bressane, Jean-Luc Godard, Jack Smith, Abel Gance, Robert Bresson, Jean Renoir.

“participantes”²⁸ neste estudo; proximidade da subcultura underground, que não se esquivava das cenas de uso de drogas ou conteúdo erótico; trilha sonora descontínua.

No projeto de “*Nitrobenzol & Black Linoleum*”, HO previa ainda proposições ao participante e a criação de uma atmosfera cênica, como o recurso dos holofotes coloridos ou o caráter de acontecimento. A integração entre linguagens artísticas, teatro e cinema, confirma a continuidade do traço híbrido presente na poética de Oiticica, conforme observa Queiroz (2012, p. 27, 28)

Vale ressaltar que quando Oiticica chama *N & BL* de ‘filme-espetáculo’, ele não está se referindo ao espetáculo-diluição da cultura de massa criticada por Guy Debord, mas confirmando a contaminação de seu filme por uma linguagem-teatro [...] *Variedades* assim como *N & BL* faziam parte do desejo de Oiticica de criar uma linguagem que continuasse suas experiências plásticas anteriores, entretanto sem a “preocupação em criar algo que evolua numa linha daqui para ali”, podendo o seu exercício experimental da liberdade se materializar em cinema, teatro, texto ou qualquer outra coisa.

Já no Rio de Janeiro, em 27 de abril de 1970, HO escreveu “*Boys & Men*” (1970), roteiro (AHO/PHO nº 0244/71) que guarda grandes similaridades com “*Nitro Benzol & Black Linoleum*”, e por consequência, com a obra “*Chelsea Girls*”. Além das semelhanças, como a câmera fixa, a improvisação, a descontinuidade, que retomam Warhol, Bonisson (2013, p. 100) nota algumas diferenças entre os dois projetos – “O roteiro tem oito takes e aqui Hélio inseriu o elemento ‘cenas’, eliminou as indicações de como a plateia deveria agir e não determinou o desenho das telas ou um ambiente específico para o filme ser apresentado”.

Após breve permanência no Brasil, Oiticica concorreu e ganhou uma bolsa de residência artística pela Fundação Guggenheim, assim como seu pai, em 1947, e instalou-se em Nova York em novembro de 1970 (BONISSON, 2013, p. 46). Nesta cidade, o artista iniciou um curso semanal sobre produção cinematográfica²⁹ na New York University, que teve duração aproximada de 4 meses, conforme informa Andreas Valentin (2017):

Pouco depois de se instalar em Nova Iorque, Hélio comprou uma filmadora super-8²⁰, instalou a já citada “tenda” de montagem, participou de um curso na New York

²⁸ Em inúmeras anotações (AHO, nº de tombo 0173.76, p. 1; 1326.72, p. 1) HO demonstrou desconfiança com a representação, e como decorrência, com a atuação desempenhada por atores. Nesse sentido, ao falar sobre “*Nosterato no Brasil*” (1971), de Ivan Cardoso, HO pontua que “[...]os personagens não são personagens [...] acabou a época da criação de tipos fixos definidos no cinema[...]” (AHO, nº de tombo 0379.72, p. 1). Ao escrever sobre Mario Montez, figura pela qual nutria grande admiração, HO aduz “MARIO MONTEZ é o ator-personagem-concreção disso” (AHO, nº de tombo 214.71, p. 6). Em caderno de anotações (AHO, nº de tombo 0318.73, p. 82), HO sentencia “actor/actress conceitos q em vez de se fecharem abriram-se indeterminaram-se”. Já em carta para Antonio Manuel (AHO, nº de tombo 1324.72, p. 2), HO aduz o seguinte: “[...]a vantagem pra você é q ele é algo já integralmente quando filmado: não, nada de ator, a presença dele já se justifica como concreção”. Ao que parece, em alguns momentos Oiticica associa concreção e invenção-criação, ao mesmo passo em que os contrapõe à certa ideia de representar. Não obstante, vale registrar que na ficha com as informações sobre stills de “*Agripina é Roma-Manhattan*”, ao listar o elenco, ele escreveu “*actors*” (AHO, nº de tombo 1930.72, p. 2).

²⁹ Prováveis anotações de HO ligadas ao curso encontram-se em AHO, documento tombado sob o nº 0511/71. Na página 32 destas anotações constam referências a *Brasil Jorge* e, possivelmente, a ideia de inicial de *Agripina é Roma-Manhattan*.

University (NYU), entre fevereiro e maio de 1971 e explicitou suas expectativas com a imagem em movimento dessa maneira

A partir daí, HO dedicou-se a compreender e explorar as potencialidades da linguagem cinematográfica, fazendo pequenos filmes, cuja duração é a de um rolo de Super-8, que chamariam a atenção de Júlio Bressane em 1971. Conforme aduz Theo Costa Duarte (2017b, p. 188), nesses filmes destaca-se a ausência da montagem em continuidade, assim como seu caráter fragmentário e inconcluso, e, nas quais o interesse maior era pelo processo, pelo registro livre em detrimento a uma obra montada: “Como antes, o cinema amador e os cineastas do underground norte-americano, como Warhol, em sua ‘radical inovação’, interessavam-se pelo cinema ‘mais como prática do que como manufatura’”. Pouco conhecidas, tais películas ficaram por algum tempo “perdidas”, mas foram localizadas nos anos 2000 (DUARTE, T.C., 2017b, p. 187, 192).

No ano seguinte a sua chegada a Nova York, Hélio escreveu *BABYLONESTS* para ser rodado, em grande parte, em seu *loft* que dá nome ao filme, prevendo quatro cenas que durariam os exatos três minutos de uma bitola de Super-8 fragmentada entre inúmeras tomadas de cinco até 30 segundos. Beatriz Queiroz (2012, p. 66) observa que as cenas funcionariam como um “mosaico de situações que, ainda quando repetia um mesmo ambiente ou personagem, não constituíam uma sequência lógica, não podendo ser racionalmente encadeadas”.

Também em 1971, HO filma “*Brasil Jorge*”, em mais um de seus exercícios para o curso de produção cinematográfica conforme o artista relata em carta ao amigo Guy Brett (Carta a Guy Brett, 16 mar. 1971. AHO/APHO, nº de tombo 1102/71, Nova York, p. 1). *Brasil Jorge* é um curta metragem, com duração de 3 minutos e 21 segundos. Bonisson (2013, p. 102) alerta para este ter sido, provavelmente, o único filme montado por Oiticica em sua moviola. Theo Costa Duarte (2017b, p. 187) assevera sobre essa obra que

Os planos de *Brasil Jorge* são pequenos blocos autônomos, sem hierarquia, descontínuos, que não se organizam em alguma linha narrativa identificável, mas “por mosaico”³⁰. Há, ainda, algumas relações de continuidade criadas na montagem entre os planos; no entanto, esses poucos vínculos são bastante tênues (como a já citada relação de continuidade entre plano do pente e da escova, ou os *raccords* e *jump cuts* na sequência dos transeuntes que encenam sua caminhada).

Dessa forma, em “*Brasil Jorge*” mantem algumas características comuns dos filmes anteriores: planos autônomos, não-linearidade. A exceção dá-se pela montagem dessa película, em detrimento aos grandes blocos de planos-sequência retomados no filme seguinte por HO, e a maior liberdade na movimentação da câmera, conforme lembra Theo Costa Duarte (2017b, p. 188).

Em 1972, Hélio Oiticica gravou a obra “*Agripina é Roma-Manhattan*”, filme com duração de aproximadamente 15 minutos, colorido e mudo. Sobre a relação do filme com o

poema de Sousândrade, observa Frederico Coelho (2004, p. 224) que “[...] o *Inferno de Wall Street* foi um dos textos que mais desdobramentos tiveram na obra de Hélio em Nova York, sendo inclusive o mote para seu filme experimental *Agripino(sic) é Roma-Manhattan* [...]”. Assim como em outras de suas películas, esse filme apresenta uma sequência de “acontecimento sem clímax” (SHEERY, 2015, p. 19), tendo como peculiaridade a inspiração em um “épico sem trama” de Sousândrade (BRAGA, 2013, p. 96).

Sheery (2015, p. 19, 44) aponta a particularidade dessa obra dentro da produção de HO, tendo em vista a utilização da bitola Super-8 na realização deste projeto cujo resultado final previsto seria, desde o início, imagem em movimento. Corrobora essa leitura, trecho de carta (Carta a Antônio Dias, AHO, número de tombo 1140.73, datada de 15 de janeiro de 1973) na qual Hélio comenta: “quanto a filme, AGRIPINA ainda está pela metade e parado; a meu ver devo finalizar quando dois fatores entrarem: money e colaboração de alguém na montagem, principalmente quando tiver equipamento de projetar e sincronizar, etc”. Vale destacar que a produção de imagens em movimento ocorre em um momento em que a poética de HO já se tornara híbrida.

Sendo portanto diferente dos experimentos de quase-cinema, mais coerentes com a sua produção artística por afastarem-se do caráter exclusivamente retiniano, “*Agripina é Roma-Manhattan*” fora, a princípio, destinado a ser acrescido a outra produção cinematográfica, de autoria de Ivan Cardoso, intitulada num primeiro momento “*Dominó Negro*” e, depois, “*A Múmia Volta a Atacar!*”, que, por sua vez, também nunca chegou a ser concluída. Em seguida, em 1972, o artista considerou a possibilidade de gravar uma continuação³⁰ e, depois, em 1974³¹, ao discorrer sobre uma das *Foto-Record Series*, o FR nº 5, feita durante a gravação de “*Agripina é Roma-Manhattan*”, parece planejar inserir o super-8 em um “programa sousandradiano” futuro, que envolveria filme, nn (não narração) e slide-som (PHO, nº de tombo 0318.74, páginas 01/04 e 02/04). Esse último projeto, entretanto, ao que parece, não foi posteriormente desenvolvido por HO.

³⁰ O artista planejava filmar uma continuação, conforme esclarece em algumas correspondências. Em carta endereçada a Carlos Vergara, (AHO, nº de tombo 0212/72, datada de julho de 1972), HO comenta os episódios O-OrÁCULO, que efetivamente foi gravado e incorporado à última parte de *Agripina é Roma-Manhattan*, e TOMBuloS, que nunca chegou a ser gravado. O mesmo ocorre em carta a Haroldo de Campos (AHO, documento tombado sob o número 1282/72, datado de 18 de agosto de 1972), apontada por SHEERY (2015, p. 49). Verifica-se ainda que em anotação isolada, HO registrou uma ideia para continuação para “*Agripina é Roma-Manhattan*” (AHO, nº de tombo 1776.72, p. 1).

³¹ A partir das anotações feitas por Hélio Oiticica sobre sua Foto-Record Series, AHO, documento tombado sob o nº 0318.74.

Porém, é possível perceber certa coerência tanto com suas filmagens anteriores não elencadas na lista “Filmografia(?)”³², pois os *takes* desse filme em Super-8 foram gravados sob mínima roteirização a fim de garantir espaço de improvisação; como com os quase-cinemas, uma vez que a fragmentação aparece aqui no fato dos planos-sequência serem organizados em uma estrutura não-linear e terem fracas relações entre si³³.

Chama a atenção que, em carta dirigida à Haroldo de Campos e sua esposa, Carmen, (AHO, nº de tombo 1248.72, p. 1, datada de 4 de maio 1972) HO traçou uma breve roteirização de “*Agripina é Roma-Manhattan*”, à época ainda um episódio de “*Dominó Negro*”, quando já pretendia criar uma “Manhattan como mumificação de Roma” (AHO, 1282.72, p. 3), salientando sua negação à “explicação narrativa” e informando que o filme

vai ser uma homenagem dupla SOUSÂNDRADE-HAROLDO no site de nossa expedição de 2 semanas atrás: CRISTINY (uma das IVAMPS available) e COLARES vão fazer um casal sinistro: estarão super puntados: CRISTINY-AGRIPINA (penso em colocar no começo o episódio do INFERNO DE WALL ST: AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN) e COLARES-MÁFIA (a mão dêle estaria embalsamada: só as mãos ou uma das mãos, ainda não decidimos): quero q fique o mais aberto possível sem nenhuma explicação narrativa ou lógica óbvia

Ademais, como em outras de suas filmagens em Super-8³⁴, há a exploração do corpo e de certa sensualidade dos participantes e da arquitetura urbana em alguns momentos, por meio de movimentos de câmera que acompanham o corpo de Cristiny-Agripina ou a renda de Mario Montez ou os formatos dos prédios de Manhattan. Certo protagonismo exercido pela paisagem urbana e sua arquitetura marca essa película, característica comungada com a maior parte dos curtas em Super-8, conforme documenta Theo Costa Duarte³⁵ (2017b, p. 190).

Em anotação (AHO, nº de tombo 0379.72, p. 1) realizada no mesmo ano da filmagem de “*Agripina é Roma-Manhattan*”, Oiticica, aludindo a Hegel, cita texto no qual destaca-se o lugar privilegiado da figura do espectador passivo na sociedade romana frente à experiência da arte e dos esportes, reservados a grupos à margem daquela civilização. Possíveis relações entre o texto presente no caderno de HO e o filme não passaram despercebidas por pesquisadores

³² Em carta endereçada a Antônio Dias (AHO/PHO, nº de tombo 0163.80, p. 02, datada de 25 de janeiro de 1980), Hélio encaminhou uma lista intitulada “Filmografia(?)”, na qual elencou, ao que parece, suas obras cinematográficas, ou que dialogam com o campo cinematográfico – quase-cinema. Nela constam, *Agripina é Roma-Manhattan* (1972); *Neyrótika* (1973); *Cosmococa – programa in progress* (1973); *Helena inventa Ângela Maria* (1975).

³³ Por exemplo, HO comenta em carta enviada a Haroldo de Campos (AHO, documento tombado sob o número 1282/72, datado de 18 de agosto de 1972), a relação entre Agripina e o Oráculo, como jogo de dados, mas a relação entre os blocos do filme é mais sugestiva que direta e óbvia.

³⁴ Theo Costa Duarte (2017b, p.191) faz observação sobre o recurso a planos aproximados e zooms com ênfase nas figuras humanas e seus corpos, na filmagem da *Gay Pride*, em Super-8 realizada por Oiticica em Nova York.

³⁵ A esse respeito, Theo Costa Duarte (2017b, p. 190) observa que, exceto na gravação da *Gay Pride*, nos demais pequenos filmes em Super-8 a paisagem urbana se destaca. Em contraponto, nota que na gravação da manifestação LGBT, as pessoas e a multidão são colocadas em primeiro plano.

como Miguel de Ávila Duarte (2017, p. 172, 173) e Sheery (2015, p. 57). Nesse referido fragmento consta o seguinte:

HEGEL = Os romanos diferenciavam também essencialmente dos gregos no que diz respeito aos seus jogos públicos. Nêles os romanos eram, propriamente dito, espectadores. As representações mímicas e teatrais, a dança, a corrida a pé e a luta corporal, eram relegados aos escravos libertos, aos gladiadores ou aos criminosos condenados à morte. A suprema degradação de Nero, foi ter-se apresentado publicamente num palco como cantor, tocador de lira e combatente em pugnas. Como os romanos eram só espectadores, essas diversões eram algo estranho a êles; êles não se entregavam a elas com todo seu ser.=

Ora, ao discorrer sobre “*Nosferatu no Brasil*” (AHO, nº 0379.72, p. 2. 3 de mai. 1972. Nova York), Oiticica apresenta uma possível chave de sua compreensão sobre a citação a Hegel “espectador é participante : não mais o modelo romano não-comprometido com a natureza do espetáculo: participante-cinema é tevezado: não vê filmeespetáculo como algo estranho. [...]”. Nesse sentido, observa-se clara oposição entre a tragédia grega, tal qual exaltada por Nietzsche em “*O nascimento da tragédia - ou Helenismo e pessimismo*”, em que arte e vida se encontram na vivência e ação, que remete a in-corporação-vivência dos *Parangolés*, e o modelo romano de espectador passivo. Da mesma forma, vislumbra-se ainda que tais condições político-culturais romanas são antagônicas aos pressupostos da poética de HO, já que o cidadão do Império, romano ou estadunidense, estava condenado a uma espectralidade passiva, como no cinema-espetáculo. Realça-se a contraposição entre cidadãos e “marginais” – escravos libertos, criminosos e gladiadores que, por sua vez, remetem ao *Bólido B33 Caixa 18 “Homenagem a Cara de Cavalo”* e à *Bandeira “Seja herói, seja marginal”* –, estes últimos os únicos que tinham acesso ativo ao espetáculo.

A partir da influência de Marshall McLuhan³⁶, Oiticica absorve a ideia de um espectador tevezado, aquele que absorve por blocos, sendo muito mais próximo do participante, porque mais ativo durante a recepção. Voltando a “*Agripina é Roma-Manhattan*”, possíveis paralelos entre os dois impérios parecem fundamentar e refletir as escolhas de HO, em seu mergulho na cultura *underground*, na construção fragmentária do filme a demandar uma postura menos passiva do participante. Nesse sentido, infere-se que as lacunas, a supressão deliberada do que

³⁶ Nesse sentido, observa Theo C. Duarte (2017, p. 187) “Para o artista, esse modo de (não) organização do filme estaria afeito a uma nova relação entre obra e espectador ‘tevezado’, na qual este absorveria ‘por mosaicos’, isto é, preenchendo as lacunas entre os blocos descontínuos como um participante mais ativo do que o ‘passivo’ espectador de filmes narrativos³¹. Essa crença do artista estava afeita ao pensamento do teórico da comunicação Marshall McLuhan, que dividia os meios entre os ‘quentes’, como o cinema, que prolongaria um dos sentidos (a visão) em ‘alta definição’, fornecendo saturada informação visual aos espectadores; e os meios ‘frios’, como a televisão, que forneceriam menos estímulos visuais e que, portanto, ao contrário dos meios quentes, requereriam participação ativa dos espectadores³²”. O mesmo tipo de reflexão, que parte do pensamento de McLuhan, foi detectado na *Cosmococa 04 – Nocagions*, homenagem a Cage, conforme destaca Paula Braga (2013, p. 78).

seriam as funções responsáveis por entabular a ação dos personagens, é justificada pela participação do espectador como agente responsável por integrar a obra.

A montagem de “*Agripina é Roma-Manhattan*” foi realizada por Andreas Valentin após a morte de Oiticica, mas ocorreu em conformidade com as orientações deixadas pelo artista, conforme observou Sheery (2015, p. 18), num procedimento padrão em casos de falecimento do diretor, e comum a outras obras do artista, como algumas de suas *Cosmococas*.

Em seguida, Oiticica desenvolve “*Neyrótica*” (1973), bloco de slides organizados em “*nãonarração*”, com marcação de tempo e trilha sonora, com duração de 45 minutos, que, inicialmente, seria exposto em evento organizado por Aracy Amaral, batizado EXPO-PROJEÇÃO 73. No mesmo ano, HO formula ainda “*Über Coca – poema freudfalado*” (1973), fita cassete gravada, com duração de 15 minutos em cada lado. A exibição consistiria na apresentação de um dos lados da fita para uma plateia mantida no escuro, exceto pelo período, de 3 minutos, em que o projetor emitiria luz pura sobre uma parede em branco.

Já o quase-cinema³⁷ “*Bloco de experiências Cosmococa - programa in progress*” (1973) é composto por nove blocos de slides, a serem projetados em *loop*, portanto, sem começo-fim e em expansão infinita³⁸, em sequências “não-narrativas”, acompanhados de trilha sonora num ambiente especialmente montados para essa experiência, com algumas proposições dirigidas ao participante.

Cada um dos blocos recebeu de HO a sigla CC e foi numerado. Do CC 01 ao 05, Oiticica dividiu a co-autoria com Neville D’Almeida. O CC 06 surgiu de uma colaboração com Thomas Valentin. O bloco CC 07 seria realizado juntamente com Guy Brett, mas não foi finalizado, assim como os demais. O CC 08 seria uma parceria com Salviano Santiago, e por fim, o CC 09 foi proposto, por Oiticica, ao artista visual Carlos Vergara.

Conforme esclarece em anotações³⁹, principalmente nas primeiras CC’s, desenvolvidas com Neville D’Almeida, Oiticica parte de ato de fragmentar duplo – um ligado à imagem plástica, com fragmentação de imagens acabadas pelo maquilar das fotografias com a utilização

³⁷ Como informado anteriormente, HO refere-se à *Neyrótica*, *Cosmococa* e *Helena inventa Ângela Maria* como experiências de quase-cinema na lista Filmografia(?), feita em inglês e português, disponível em AHO, número de tomo 0163.80, datado de 25 de janeiro de 1980.

³⁸ “Podemos notar, em outras palavras, que o *Bloco-Experiências in Cosmococa*, sendo um programa *aberto in progress*, não é apenas ilimitado em relação ao tempo, este também não tem um começo, ou tem um começo relativo: um ‘começo’, como Oiticica coloca, citando a vogal tipograficamente prolongada do ciclo de poemas experimentais *Galáxias*, de Haroldo de Campos [...] No que diz respeito às *Cosmococas*, este método implica também a ausência de um ‘original’. [...] Isto significa que todas as *Cosmococas* – aquela realizada pelo próprio Oiticica (CC8) e suas colaborações com Neville (CC1-CC5) e Thomas Valentin (CC6), bem como aquelas que não foram além da fase de projeto (CC7 e CC9) – são baseadas no mesmo conceito de falta de início e expansão infinita” (BUCHMANN; CRUZ, 2014, p. 14, 15).

³⁹ PHO, número de tomo 0297.73.

da cocaína – rastro-coca, e outro relativo à imagem em movimento, que pela fragmentação cinética produz posições estáticas que se sucedem – *momento-frame*.

É plausível supor ainda que por meio dessas proposições abertas Oiticica convida a traçar-se um paralelo entre a dilatação da capacidade perceptiva proporcionada pela arte e o efeito de substâncias psicoativas⁴⁰, valendo-se também do rock como meio de evocação das forças dionisiacas, ao passo que a utilização da cocaína é ainda assumida por seus efeitos de visualidade como pigmento, especialmente nas quatro primeiras “*Cosmococas*”, ou em interação com a luz (BUCHMANN; CRUZ, 2014, p. 15). Dentro das premissas de sua poética, é lícito deduzir que suas provocações visam possibilitar o exercício da liberdade e da preguiça produtiva, aqui não mais no sentido capitalista, mas em sentido criativo e sensorialmente expansivo.

Criadas na década de 1970, algumas CC’s do “*Bloco de experiências Cosmococa - programa in progress*” foram montadas somente após a morte do artista, com base nas numerosas e precisas instruções deixadas por escrito pelo próprio Hélio⁴¹, assim como no caso de “*Agripina é Roma-Manhattan*”.

Na lista de obras elencadas pelo próprio artista como sua filmografia(?)⁴² em 1980, HO inseriu ainda “*Helena Inventa Ângela Maria*” (1975), trabalho em homenagem a cantora brasileira e protagonizado por Helena Lustosa, uma das “ivamps” de Ivan Cardoso. Outra obra do mesmo ano, mas que não aparece em sua lista, é “*Norma Inventa La Benguell*”. As duas obras tratam-se de dispositivos (slides) com marcação de tempo e trilha sonora.

Dessa forma, ao concluir esse capítulo, pode-se afirmar que, como traço comum as essas produções, HO criou um espaço de interseção entre fotografia, poesia, cinema, arquitetura e artes visuais. Sua busca pelo rompimento das convenções, não apenas as do cinema clássico, voltando-se desde o começo para a narratividade romanescas, razão pela qual desenvolve o

⁴⁰ Nesse sentido, Bonisson (2013, p. 77) assevera: “O fascínio e os estados alterados de consciência experimentados a partir de seu envolvimento com a ‘Prima’ (termo utilizado por Oiticica para nomear cocaína, a partir da canção *Cousin Cocaine* do Rolling Stones) levaram Hélio a utilizá-la como matéria para um de seus experimentos de linguagem mais convulsivos”.

⁴¹ Nesse sentido, cf. Queiroz (2012, p. 14): “Apenas recentemente, museus e galerias ao redor do mundo puderam expor alguns de seus quasi-cinema. Em 1992, dois de seus blocos de experiências em Cosmococas, CC1 Trashiscapes e CC3 Maileryn, concebidos e desenvolvidos em parceria com o cineasta Neville D’Almeida⁶ em 1973, foram apresentados pela primeira vez durante a exposição “Hélio Oiticica”, no Centro de Arte Contemporânea de Roterdã, que passou depois por Paris, Barcelona, Lisboa e Minneapolis. Somente em 2005 pode-se ver reunidas uma série de cinco Cosmococas em exposição no Centro de Artes Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro, devido à montagem de CC4 Nocagions, em que o participante é convidado a entrar em uma piscina. Em 2010, o Instituto Inhotim de Arte Contemporânea, em Minas Gerais, inaugurou uma galeria permanente para abrigar exclusivamente parte desta série de experimentos.”. Constatam o mesmo, BUCHMANN; CRUZ (2014, p. 8, 9)

⁴² Documento coletado no AHO/PHO, número de tombo 0163.80, p02.

conceito de “*nãonarração*”, mas também, por uma via reflexa, fincado na superação do sistema tradicional de divisão das belas artes, que se estabelece no bojo do seu trabalho por meio de constante hibridização. Nesse desenvolvimento a produção perde espaço para o experienciar do mundo, capaz de romper condicionamentos. Esse caminho já despontava em suas observações registradas em 1967

Tal como aconteceu como a pintura, a escultura transformou-se, saiu do velho condicionamento a que estava submetida, quebrando a base, saindo para a mobilidade, e transformando-se num produto híbrido, o objeto, no qual desembocou também a pintura. Tudo o mais derivado de escultura e pintura conduz ao objeto, que é, portanto, um caminho, uma passagem para esta nova síntese. A palavra, o poema (tal como se verificou na experiência neoconcreta brasileira), em uma de suas possibilidades, depurou-se aparecendo aí o poema-objeto. O que seria então o objeto? Uma nova categoria ou uma nova maneira de ser da proposição estética? A meu ver, apesar de também possuir esses dois sentidos, a proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética. Para mim, na minha evolução, o objeto foi uma passagem para experiências cada vez mais comprometidas com o comportamento individual de cada participante; faço questão de afirmar que não há a procura, aqui, de um 'novo condicionamento' para o participante, mas sim a derrubada de todo condicionamento para a procura da liberdade individual, através de proposições cada vez mais abertas visando fazer com que cada um encontre em si mesmo, pela disponibilidade, pelo imprevisto, sua liberdade interior, a pista para o estado criador (OITICICA, 1986, p. 102)

É possível supor que estão implicadas nestas negações à representação, à produção artística subordinada à lógica do mercado e do consumo, à narração, o posicionamento ético-político do artista, que atravessou suas obras e suas reflexões, como, p. ex., em sua concepção de subterrânea, expressa no final do documento “Experiência londrina: subterrânea” (AHO, nº de tombo 0290.70, p. 2, datada de 27 de janeiro de 1970), no qual Hélio argumenta o seguinte: “há um tipo de atividade criadora, êsse tipo: no mundo seria considerada 'underground': a marginalidade das atividades criadoras é assumida e usada como elemento de frente: à minha atividade atual, no seu todo, quero chamar de 'subterrânea': não será exposta, mas feita”.

Considerando ainda o texto “Vontade Construtiva Geral”, é possível inferir que HO relaciona este termo a condição de subdesenvolvimento que levaria a uma necessária tendência *underground*, ou, como prefere adotar “*subterrânea*”, posto que atrelada a precariedade econômica e dos meios de produção. Nesse sentido, observa Costa Duarte

Refletindo sobre as atividades artísticas experimentais realizadas no Brasil ou no exílio por esses artistas, Oiticica iria denominá-las *Subterrânia*, um termo criado em referência à ideia de clandestinidade do *underground* norte-americano, mas diferenciando-se deste por essa produção naturalmente se contrapor à cultura profissionalizada e à cultura de consumo norte-americana e europeia em razão de sua marginalidade intrínseca (T. C. DUARTE, 2017b, p. 182)

Assim, observa-se que as questões que atravessam sua produção, e, consequentemente, suas formulações teóricas, decorrem de uma leitura do que é ser e estar em um mundo e país tal como foram modelados política e economicamente. Ademais, implicam um posicionamento

e resistência a “convi-conivência”, essa “doença tipicamente brasileira”, que concentraria os “hábitos inerentes à sociedade brasileira: “cinismo, hipocrisia e ignorância” (OITICICA, 1973, p. 147, 149). Seu papel, como artista, seria o de proposição ético-comportamental ao participante, cujo objetivo é contrapor-se ao cinema-espetáculo, à arte como puro consumo e à passividade condicionada do espectador, razão pela qual dedica-se a oferecer para o participante, sempre por meio do sensorial, outras práticas, descondicionadas, emancipatórias.

Apesar de dialogarem em certa medida com a produção cinematográfica da época e estarem em consonância com a poética de HO, as investigações do artista ainda são relativamente pouco conhecidas pelo público e pesquisadas academicamente, quando comparadas às suas proposições da década de 1950 e 1960. Assim, observa Queiroz

Hélio Oiticica, entretanto, jamais foi reconhecido em vida por suas experimentações com a linguagem-cinema, entendidas por ele como *quasi-cinema*. Vale destacar que até sua morte, Oiticica não apresenta publicamente nenhum dos trabalhos realizados nesse campo (QUEIROZ, 2012, p. 13)

A constatação acima pode ser compreendida tanto pelas complicadas condições de produção e seu custo, como no caso de “*Nitrobenzol & Black Linoleum*” e “*Cosmococas*”, bem como pela fragilidade do material, especificamente aqueles gravados em Super-8, motivos que contribuíram para que essa produção tenha ainda hoje menor evidência frente ao conjunto da obra do artista.

3 NÃO-NARRAÇÃO DE HÉLIO OITICICA E NARRAÇÃO E NÃO-NARRAÇÃO NOS CINEMAS MODERNOS A PARTIR DE DELEUZE E ANDRÉ PARENTE

3.1 MARCO TEÓRICO

O presente estudo visa examinar o termo “*nãonarração*” proposto por Hélio Oiticica e a narratividade nos cinemas modernos a partir das contribuições teóricas de abordagem pós-estruturalista. Para tanto, num primeiro momento, buscou-se compreender o conceito de “*nãonarração*”, por meio da análise documental e produção artística de HO, requerido para a análise do super-8 “*Agripina é Roma-Manhattan*” (1972), gravado em Nova York. Para a análise daquele conceito participam ainda algumas reflexões desenvolvidas por Paul Ricoeur na obra “*Tempo e Narrativa*”, tomo 2, além da breve retomada de questões formuladas por André Bazin, sobre o cinema moderno, e Jean-Louis Baudry.

Quanto às contribuições teóricas de abordagem pós-estruturalista, observa-se, inicialmente, que se inserem em uma série de reformulações críticas às reflexões e pesquisas amplamente desenvolvidas nas ciências sociais e humanas desde os anos 1950, principalmente na França, denominadas como estruturalismo (AUDI, 2006, p. 296, 297). Dentre aquelas reavaliações contemporâneas, destacam-se as contribuições de Paul Ricoeur, Emmanuel Levinas, Derrida, Maurice Blanchot, Gilles Deleuze. Para o problema aqui explorado, serão utilizados, mais especificamente, as construções teóricas de Gilles Deleuze.

Desse autor, duas obras lançadas em meados da década de 1980, “*A imagem movimento*” (1983) e “*A imagem tempo*” (1985) foram consultadas. Tendo em vista o objetivo desse estudo, com base na obra “*A imagem-tempo*”, são extraídas as reflexões sobre a “imagem-tempo” e “narração cristalina” e “narrativa falsificante”, que o filósofo identifica no cinema moderno.

Cabe destacar que Deleuze parte do pressuposto que o cinema tem natureza imagética, valendo, para isso, do pensamento semiótico de Charles Sanders Peirce. Nesse sentido, observa-se que em sua obra “*A imagem-tempo*” o filósofo contrapõe-se ao pensamento de Metz e sua definição de narrativa, que a conceituou com “discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (METZ, 2014, p. 41). Diante dessa questão, Deleuze (2007, p. 42) posiciona-se em sentido oposto ao considerar que o cinema

[...]mesmo com seus elementos verbais, esta não é uma língua nem uma linguagem. É uma massa plástica, uma matéria a-significante, e a-sintática, matéria não linguisticamente formada, embora não seja amorfa e seja formada semiótica, estética e pragmaticamente. É uma condição, anterior, em direito, ao que condiciona. Não é uma enunciação, não são enunciados. É um enunciável.

Assim, Deleuze identifica no cinema essa matéria não linguisticamente formada, imagética, ao passo em que contesta a equiparação feita por Metz entre plano e enunciado. Logo, para o filósofo, os processos cinematográficos são narrativos-imagéticos, razão pela qual “sua narratividade difere dos modelos linguísticos”, conforme explana Teixeira (2012, p. 49).

3.2 NÃONARRAÇÃO

Neste tópico, busca-se compreender o conceito de “*nãonarração*” apresentado por Hélio Oiticica, a partir da análise dos documentos escritos pelo próprio artista, sem perder de vista o conjunto de obras que se relaciona com o termo, bem como os trabalhos acadêmicos que, em alguma medida, analisaram seu significado. Ademais, constata-se, concomitantemente, a necessidade de inquirir-se não só sobre o conteúdo semântico do termo “*nãonarração*”, mas sobre outras questões transversais salutaras ao desenvolvimento deste trabalho, quais sejam, o motivo de “*Agripina é Roma-Manhattan*” poder ser considerado “*nãonarração*”; *se e como* “*nãonarração*” se liga a aspectos concernentes à discussão sobre narração e narrativa; e, em que medida “*nãonarração*”, tal qual concebido por Oiticica, debate o dispositivo cinematográfico, além de revisitar como o termo acerca-se da discussão sobre os aspectos da Forma Cinema.

Inicialmente, observa-se que somente em 1973, com os escritos sobre sua obra *Neyrótika*⁴³, Oiticica abordou mais diretamente o que queria dizer com o termo “*nãonarração*”. Nesse sentido, ainda em seu caderno de anotações, HO afirma “*nãonarração* porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura [...] *nãonarração* é *nãodiscurso* [...] é continuidade pontuada de interferência acidental improvisada [...]” (PHO, documento tombado sob o nº 0480/73).

O texto em português e inglês esboçado nos cadernos repete-se inteiramente na “versão final”, que funciona como uma apresentação de “*Neyrótika*” para a EXPO-PROJEÇÃO 73, organizada por Aracy Amaral, e, apesar da obra não ficar pronta à tempo de participar da mostra, consta no catálogo do evento:

⁴³ O texto foi elaborado inicialmente em seus cadernos, e, depois, datilografado e publicado no catálogo da EXPO-PROJEÇÃO 73. Documentos coletados em PHO, nº de tomo 0076.73, página 1 (folha datilografada contendo a transcrição do caderno de anotações); PHO nº de tomo 480.73 (texto nos cadernos de anotações e no catálogo da exposição). No AHO, estes documentos encontram-se tombados sob os números 0210.71 (p. 18, 19) e 480.73.

Hélio Oiticica
NASCEU NO RIO DE JANEIRO, GB, 1937, RESIDE EM NEW YORK



NEYRÓTIKA

NÃONARRAÇÃO

montada em NEW YORK abril/maio 1973
80 slides com marcação de tempo e trilha sonora

garotos de ouro de Babylonests

nos ninhos ou fora
NÃONARRAÇÃO porque
não é estorinha ou
imagens de fotografia pura
ou algo detestável como "audio-visual"
porque NARRAÇÃO seria o q já foi
e já não é mais há tempos:
tudo o q de esteticamente retrógrado existe
tende a reaver representação narrativa
(como pintores q querem "salvar a pintura"
ou cineastas q pensam q cinema é ficção
narrativo-literária)
NÃONARRAÇÃO é NÃODISCURSO
NÃO FOTOGRAFIA "ARTÍSTICA".
NÃO "AUDIO-VISUAL": trilha de som
é continuidade pontuada de
interferência acidental improvisada
na estrutura gravada do rádio q é
juntada à sequência projetada de slides
de modo acidental e não como sublinhamento da mesma
— é play-invenção

NEYRÓTIKA é NÃOSEXISTA

Uma noite sentei a Beleza sobre os meus joelhos.
— E achei-a amarga — E praguejei contra ela.

NEYRÓTIKA é o q é pleasurable

Figura 2. Fonte: PHO, nº de tombo 480.73, página 01/01 [551]

Em um primeiro momento, ao partir somente dos elementos constantes nesses documentos, seria possível supor que "nãonarração" tratava-se, na verdade, de uma denominação geral para uma espécie de proposição envolvendo slides com marcação de tempo e trilha sonora, em relação de descontinuidade, tal como "Neyrótika". Parece ser esta uma interpretação possível, tendo em vista que "nãonarração" não se encaixaria como literatura, fotografia ou audiovisual⁴⁴, ou, antes, se contrapunha a estas categorias, como se infere do trecho

⁴⁴ Queiroz (2012, p. 84) esclarece o significado corrente do termo audiovisual à época do evento, motivo da repulsa de HO por essa denominação: "No Brasil, até a década de 1980, o termo audiovisual remetia a um tipo específico de apresentação pública (hoje conhecido por diaporama ou slide show), que combinava a projeção de uma sequência de diapositivos (slides) com o som gravado em fita magnética e exibido em sincronia, fazendo lembrar a atual febre de apresentações didáticas de *power points* em *data shows*. O artista considerava esse termo desgastado, pois lembrava a ele antes uma aula do que qualquer outra coisa".

NÃONARRAÇÃO porque não é estorinha ou imagens de fotografia pura ou algo detestável como ‘áudio-visual’ [...]NÃONARRAÇÃO é NÃODISCURSO NÃO FOTOGRAFIA ‘ARTÍSTICA’ NÃO ‘AUDIO-VISUAL’: trilha de som é continuidade pontuada de interferência acidental improvisada na estrutura gravada do rádio q é juntada à sequência projetada de slides de modo acidental e não como sublinhamento da mesma – é play invenção (PHO, documento tombado sob o nº 0480/73, p. 1)

Ora, é nesse sentido que a palavra aparece e algumas correspondências de HO e na introdução do catálogo da EXPORPROJEÇÃO 73⁴⁵, evento no qual seria exposta “*Neyrótika*”, conforme observa-se no seguinte trecho: “Já Hélio Oiticica, embora utilizando-se de dispositivos e som prefere nomear seu trabalho como ‘nãonarração’ justificando-se por definir a ‘nãonarração’ como ‘nãodiscurso/não fotografia ‘artística’/ não ‘audiovisual’: trilha de som/ é continuidade pontuada de interferência acidental improvisada/ na estrutura gravada do radio[*sic*].” (PHO, nº de tomo 0438/73, p. 4).

Entretanto, a inviabilidade de adotar tal significado de “*nãonarração*” ou, pelo menos, de assumi-lo como o único possível, esbarra primeiramente em outro fragmento do texto supracitado, redigido por Oiticica. Nesse sentido, observa-se que ele se preocupa em apontar sua discordância com um cinema que estaria erroneamente atrelado à ficção narrativo-literária tradicional, fazendo um paralelo entre essa narração no cinema e representação-figurativismo na pintura, com a qual já havia rompido. Isso é o que se deduz do seguinte trecho: “NARRAÇÃO seria o q já foi e já não é mais há tempos: tudo o q de esteticamente retrógrado existe tende a reaver representação narrativa (como pintores q querem ‘salvar a pintura’ ou cineastas q pensam q cinema é ficção narrativo-literária)”. Ao traçar a relação entre sair do espaço ilusório pictural com a ruptura com um modelo narrativo é possível dimensionar o valor ético-político impresso por Oiticica ao abandono da narração, ou melhor, de um determinado formato narrativo que aniquilava ou reduziria o âmbito de participação do espectador.

Certa amplitude do termo decorre ainda do fato de HO referir-se a outras produções feitas de imagem em movimento como “*nãonarração*”, tais como *Mangue Banguê* (AHO, nº de tomo 0477.73, p. 2), “*Nosferatu no Brasil*”⁴⁶ como filme “sem drama anarrativo” (AHO, nº de tomo 0379.72, p. 1), obras notadamente ligadas ao ciclo marginal, e “*Agripina é Roma-Manhattan*”, ao qual se referiu em 1972 como “filmagem experimental da AVENTURA SOUSÂNDRADINA ‘não narração’ do HÉLIO OITICICA: AGRIPINA É ROMA-

⁴⁵ Neste catálogo consta ainda a programação do evento, na qual *Neyrótika* está inserida no bloco audiovisual.

⁴⁶ Oiticica ressalta certa oposição do filme à narração em diversos trechos de seu texto, traçando ainda um paralelo da obra fílmica com a poesia: “Nosferatu não se procura ajustar a relato-drama : está mais próximo da linguagem poética : instâncias atemporais do presente” (AHO, nº 0379.72, p. 3. 3 de mai. 1972. Nova York). Em outro trecho, HO demonstra o mesmo inconformismo, no qual aduz “drama não é cinema linguagem-cinema” (AHO, nº de tomo 0379.72, p. 2).

MANHATTAN" (AHO, nº de tombo 0472.72), ou ainda, quando ao falar desse último filme, destacou mais uma vez o outro viés do conceito de “*nãonarração*”, associando-o também a uma negação à produção de obras narrativas “acabadas” para o espectador, fornecedoras de encadeamentos óbvios, termos com os quais aborda a questão em carta para Haroldo de Campos

CRISTINY-AGRIPINA (penso em colocar no começo o episódio do INFERNO DE WALL ST: AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN) e COLARES-MÁFIA (a mão dêle estaria embalsamada: só as mãos ou uma das mãos, ainda não decidimos): quero q fique o mais aberto possível sem nenhuma explicação narrativa ou lógica óbvia[...] (AHO, nº de tombo 1248.72, p. 1).

A compreensão de Haroldo de Campos, grande amigo e interlocutor de Oiticica, sobre *O Guesa*, documentada em conversa do poeta com HO – conhecida por *Heliotapes* (AHO, nº de tombo 396.71, p. 6), fortalece essa chave de compreensão da “*nãonarração*”. Nela, Haroldo reverencia a concreção do poeta maranhense, identificando uma grande potência moderna de Sousândrade, ao conceber “*O Guesa*” como “montagem brutal ‘de pedaços macro-crus da realidade’”, após discorrerem sobre como o poeta inseria fatos, notícias e acontecimentos do cotidiano ao escrever, relacionando-os a citações históricas, mitológicas, etc. No mesmo sentido, em anotação datada de 28 de maio de 1973 (AHO, 0210.71, p. 13, 14) HO destaca o rock como não narrativo – “o ROCK é NÃO NARRATIVO” –, já que a montagem em rock teria como paralelo o jornal em Sousândrade, ou seja, seria “montagem-linguagem”, numa quebra de lógica sequencial em proveito da montagem experimental, em contraponto ao século 19, cujo paradigma era da continuidade, lógica e da narração.

Por essas razões, parece pertinente defender que a proposta de “*nãonarração*” implica a recusa ao que HO entende por um modelo narrativo standardizado, no qual ele identifica uma representação lógico-linear evidente de eventos, tal qual o artista rechaça em carta a Haroldo de Campos (AHO, nº de tombo 1248.72, p. 1), modelo associado ao formato romanesco, cuja adoção pelo cinema parece ter sérias implicações políticas para Oiticica.

Aqui cabe uma digressão, enquanto a narratologia temática – o campo de estudos que se volta para a história contada, as ações, as relações entre os actantes, em suma, os conteúdos narrativos (história) – considera-se inaugurada com Propp em 1928, a narratologia modal – voltada para o modo narrativo ou de representação das histórias⁴⁷ – consolidou-se ao longo da década de 1960 como disciplina, conforme ratifica Barrientos (1991, p. 90).

A partir da definição de narrativa adotada por Jost e Gaudreault, cuja referência é Christian Metz, possível afirmar que a concepção de “*nãonarração*” concatenada por Oiticica

⁴⁷ Ou, como elucida Jost e Gaudreault (2009, p. 14) “Para Genette, a narratologia não é mais um estudo de estruturas narrativas apenas, na linha dos formalistas russos e de Greimas, mas um empreendimento de codificação de grandes categorias segundo as quais se comunica uma narrativa”

não parece dialogar com essas reflexões desenvolvidas no âmbito da narratologia propriamente dita, ou seja, a narratologia modal. Isto porque, assim como Metz, Jost e Gaudreault concebem a narrativa como um “discurso fechado que desrealiza uma sequência temporal de acontecimentos” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 31-35, METZ, 2014, p. 30-41).

Nesse sentido, os três autores acima reafirmam a narrativa como discurso, no sentido de implicar uma sequência de enunciados que remete invariavelmente a uma instância de enunciação ou instância narradora, valendo-se para isso da definição estabelecida por Jakobson. Dessa forma, Metz (2014, p. 34) cita Albert Laffay para ratificar o caráter discursivo do cinema, já que nas narrações fílmicas seria perceptível pelo espectador uma série de escolhas da instância narradora, p. ex., na escolha das imagens e sua ordenação. Da mesma forma o viés discursivo do cinema adviria de sua composição por unidades mínimas que formam um segmento maior e mais complexo que seus planos – as unidades mínimas.

Mas, mais especificamente, trata-se de modalidade de discurso que desrealiza o acontecimento contado, uma vez que o momento de relato diverge necessariamente do aqui e agora inerente a vivência do acontecimento. Para Metz, relatar é apartar-se, ainda que minimamente, dos acontecimentos narrados. Ademais, a narrativa é compreendida como um conjunto de acontecimentos organizados numa forma de relato que possui começo e fim, sendo, portanto, um discurso fechado, que se funda em duas temporalidades diversas: a diegética, aquela da coisa narrada, e a extradiegética, concernente a duração da própria narração em si.

Diante disso, observa-se que HO parece dialogar mais com certa tradição de pensamento que se debruça sobre a intriga, identificando-a como a organização de acontecimentos sob uma totalidade semântica, história como os acontecimentos organizados em uma unidade, a narrativa como discurso que conta uma história e, por fim, narração como este ato, conforme elucida Paul Ricoeur (2012):

Uma intriga faz a mediação entre os eventos ou incidentes isolados e uma história tomada como um todo. Esse papel mediador pode ser lido em dois sentidos: uma história é feita de... (acontecimentos) na medida em que a intriga transforma esses acontecimentos em... (uma história). Um acontecimento, desde então, deve ser mais que uma ocorrência singular e única. Ele recebe sua definição a partir de sua contribuição para o desenvolvimento de uma intriga. Uma história, por outro lado, deve ser mais que uma enumeração de eventos em uma ordem sucessiva, ela deve aferir um todo inteligível dos incidentes, de tal sorte que seja sempre possível perguntar qual é o ‘tema’ ou o ‘sujeito’ da história.

Ora, necessário lembrar que nas primeiras páginas da obra *Tempo e Narrativa* – Tomo 2, Ricoeur considera essencial identificar os limites de tal conceito de intriga, bem como refletir sobre a capacidade de metamorfose desse conceito, haja vista dois fatores: sua formulação retomar o pensamento aristotélico quanto aos gêneros trágico, épico e cômico; o surgimento de

novos gêneros e a mistura entre eles, por meio da qual pareceu haver motivo para contestar o “princípio de ordem que é a raiz da ideia de intriga” (RICOEUR, 1995, p. 16).

O autor faz ainda outra advertência, ao chamar a atenção para o fato de que a mera transposição da intriga tal qual identificada nos gêneros gregos fez com que o romance moderno, numa primeira interpretação, se contrapusesse a noção de intriga, já que esta foi tomada de forma dogmática e extremamente simplificada especialmente na França.

Sob nova visada, Ricoeur sustenta que o por-em-intriga continua implicando equacionar duas dimensões: a episódica (temporal), correspondente aos eventos isolados que compõem a intriga, e da configuração (não-cronológica), responsável por fazer brotar do conjunto de eventos apartados uma totalidade significativa, tomada a partir de seu desfecho.

Efetivamente, constata-se, ao longo de seus trabalhos e escritos, a negação de Oiticica em articular acontecimentos em torno de uma unidade semântica delimitada e fechada, com o intuito de contar uma história. Ao contrário, o artista reivindica trabalhar por blocos, mobilizando um espectador “teveizado” que absorve por mosaico e participa à medida que preenche as lacunas estruturais⁴⁸ (AHO, nº 0379.72, p. 2. 3 de mai. 1972. Nova York) que aparecem ao longo das experiências-cinema do artista.

Esta intenção é elaborada pelo artista a partir da noção geral de “*nãonarração*”, com a construção, por exemplo, de planos longos que pouco se encadeiam logicamente, como em “*Agripina é Roma-Manhattan*”, e, posteriormente, da ideia de momentos-frame, entendido como fragmentação do cinetismo cinematográfico (AHO, nº de tombo 0301.74), composta por fragmentos que correspondem, p. ex., aos slides das “*Cosmococas*”.

Certa exaltação do fragmento narrativo, da visualidade-narrativa obtida pelas frestas, aparece em textos nos quais o autor aborda outras obras cinematográficas como, por exemplo, seus comentários sobre “*Mangue Bangue*”, “não é documento naturalista vida-como-ela-é ou busca de poeta artista nos puteiros da vida: é sim a perfeita medida de frestas-fragmentos filme-som de elementos concretos” (AHO, nº de tombo 0477.73) e suas impressões após assistir *Stromboli*, quando HO (AHO, nº de tombo 0214.71, p. 18; 0218.71. 13 nov. 1971. Nova York) retoma a seguinte reflexão de Roberto Rossellini

Sinto necessidade de um nível qualitativo que só talvez o cinema possa prover; a habilidade de ver personagens e objetos de qualquer ângulo, a oportunidade de adaptar

⁴⁸ Ao abordar “*Nosferatu no Brasil*” (AHO, nº 0379.72, p. 2. 3 de mai. 1972. Nova York), Oiticica relaciona a participação do espectador com essa indução à integração das “lacunas” da obra: “espectador é participante : não mais o modelo romano não-comprometido com a natureza do espetáculo: participante-cinema é teveizado: não vê filmeespetáculo como algo estranho drama não é cinema linguagem-cinema”. Nesse contexto, é possível supor que a obra guarda uma faceta inacabada, o sentido da obra é virtualizado, puro fluxo – a completude da obra, tal qual com os “*Parangolés*”, se dá com a maximização do desempenho ativo do participante.

e omitir, fazer uso de 'dissolves' e monólogo interno (não, devo dizer, à maneira da 'stream of consciousness' de Joyce, mas mais à de Dos Passos), de cortar ou deixar, deixando o que é inerente à ação e aquilo que seja talvez sua origem distante. [...] as dores de nosso tempo deverão emergir da simples inabilidade de poder escapar ao olho não-ilusório das lentes

Não obstante o entusiasmo do artista carioca com a declaração e a obra de Rosselini, é preciso recordar que Oiticica, ao mesmo tempo em que esteve atento e dialogou com a produção internacional, demonstrou-se refratário a qualquer tipo de colonialismo cultural⁴⁹, representado, dentre outras formas, pela assimilação gratuita de tendências estrangeiras e pela folclorização nativista e nacionalista. Ora, Oiticica compreende a originalidade das vanguardas nacionais como “vontade construtiva geral” fruto do potencial experimental e antropofágico de um país que não precisa lidar com o peso da tradição (como as europeias), nem com as solicitações superprodutivas consumistas⁵⁰ (norte-americana). Retomando Mário Pedrosa⁵¹, Oiticica concebe o experimental como inerente ao país jovem e como antídoto anticolonial.

Considerando a indissociabilidade entre as questões estéticas e políticas para Oiticica, o que o aproxima novamente da proposta antropofágica de Oswald de Andrade, deduz-se que, para o artista, a submissão do cinema ao formato narrativo hegemônico é associada a implicações de ordem política, e que esse modelo tradicional estaria mais próximo de um lazer capturado (QUEIROZ, 2012, p. 32), criado dentro da demanda consumista⁵² e por uma lógica de domesticação e automatização dos sentidos que se contrapunha claramente a dimensão ético-política do artista, ao seu desejo de propor uma experiência afetiva do mundo, e à relevância da concepção de participante para o desenvolvimento de suas proposições.

⁴⁹ Nesse sentido, a observação de Miguel Ávila Duarte (2017, p. 165) sobre a leitura de Oiticica do movimento Tropicália. Em alguns textos, o artista expõe sua compreensão sobre certa condição experimental *Situação da Vanguarda no Brasil, Experimentar o Experimental* reunidas na obra *Aspiro ao Grande Labirinto*.

⁵⁰ Miguel Ávila Duarte observa que: “Ao invés de centro de ousadia e inovação, Oiticica prefere representar Nova York como o centro do império, optando por apenas um dos termos da complexa relação de Cage com a nacionalidade estadunidense.” (DUARTE, M. A., 2017, p. 171). Conforme infere-se do trecho destacado, Cage, referência especialmente presente nos escritos de Oiticica na década de 1970, é sorvido parcialmente, no que toca à representação e a imagem estadunidense representada por HO, uma vez que decide representar Manhattan essencialmente como centro de poder imperial. Esta opção dialoga profundamente com a reflexão tecida por Oiticica sobre a condição criativa e marginal, como artista e como país subdesenvolvido.

⁵¹ Dentre as diversas referências feitas por HO a Mário Pedrosa ao longo de décadas (AHO, 0320.67, p. 6; 0079.78, p. 60), merece destaque pelo poder de síntese o seguinte: “O Brasil, a grande vantagem do Brasil é uma coisa, que o Mário Pedrosa já disse há muito tempo: que o Brasil é um país condenado ao moderno é uma coisa muito importante, porque na realidade, o que ele está querendo dizer é o seguinte: que só há possibilidade de ir para frente, em outras palavras de experimentar... que não há razão para voltar atrás no Brasil, ou fazer uma realização dos valores da história da arte etc. e tal, não há razão para ninguém voltar atrás.” (AHO, documento tombado sob nº 2555.79, p. 9).

⁵² “Como subsistir no mundo do consumismo em que está mergulhada a ‘produção artística em geral? [...] é preciso estar livre das amarras do consumismo, ou seja, da demandas de produção de obras exigida pelo mesmo[...] devemos começar pela tomada de consciência diante das ‘imposições culturais’ de produção, opondo-se à mecanicidade da mesma e à soma de obras” (AHO, documento tombado sob nº 0271/71, p. 2, 3)

Diante disso, possível conjecturar que Oiticica atribui ao encadeamento lógico-linear um efeito deletério: sua redução ou predisposição a transformar o filme em bem de consumo e a uma relação de fruição passiva e automática. Nesse sentido, factível compreender que HO vê em *Stromboli*⁵³ recursos de esvaziamento da trama que representam uma barreira a esse modelo industrial e ao tipo de fruição por ele proporcionado. Porém, as estratégias utilizadas pelo Neorrealismo estão ligadas a uma adversidade conjuntural, diferentes de muitas formas das adversidades⁵⁴ perenes geradas pela condição de subdesenvolvimento, sintetizada na ideia de *subterranea*⁵⁵, “entendida enquanto ‘uma prática feita ‘sob’ (do inglês, *under*) o ‘solo’ (do inglês, *ground*) das práticas oficiais vinculadas às instituições e ao mercado” (COELHO, 2017). Por esta razão, tais estratégias de subtração de elementos da trama e de obra inacabada, tal como defendida por Cage, são digeridas, no sentido antropofágico, a fim do surgimento de algo num novo contexto: “*nãonarração*”. Surgimento ou, melhor dizendo, a constatação do aparecimento do que HO batizou como “*nãonarração*”, que não só abarca suas proposições da época, como também se aplicou às leituras feitas por Oiticica de outras obras cinematográficas, com forte fragmentação da narrativa, ligadas ao Cinema Marginal.

Considerando as questões aqui expostas, observa-se que Oiticica parece mais vinculado às experiências fílmicas que, mesmo após a consolidação do modelo de cinema hegemônico na primeira metade do século XX, seguem à margem desse modelo industrial massivo. Ora, Queiroz (2012, p. 18, 21) observa que a contraposição envolvida na concepção de “*nãonarração*” questiona o padrão estabelecido pelo cinema canonizado, entendido, dentre outros termos, como “Forma Cinema”, ou seja:

[...] o cinema faz convergir três dimensões diferentes em seu dispositivo: a arquitetura da sala, herdada do teatro italiano (os anglo-saxões até hoje usam o termo “*movie theatre*” para designar esta sala), a tecnologia de captação/projeção, cujo formato padrão foi inventado no final do século XIX, e, finalmente, a forma narrativa (estética ou discurso da transparência) que os filmes do início do século XX adotaram, em particular o cinema de Hollywood” (Parente, 2007, p. 4)

Nota-se que a “*nãonarração*” em Oiticica nega a “Forma cinema”, buscando romper com a dimensão do dispositivo cinematográfico concernente a uma forma narrativa romanesca.

⁵³ Não obstante os traços destacados por HO em “*Stromboli*” possam ser identificados em outras obras cinematográficas do período, o presente estudo limita-se a referir-se a ele pelo impacto causado sobre Oiticica e documentado pelo próprio artista.

⁵⁴ Nesse sentido, o texto “Esquema Geral da Nova Objetividade” é finalizado da seguinte maneira: “Para finalizar, quero evocar ainda uma frase que, creio, poderia muito bem representar o espírito da Nova Objetividade, frase esta fundamental e que, de certo modo, representa uma síntese de todos esses pontos e da atual situação (condição para ela) da vanguarda brasileira; seria como que o lema, o grito de alerta da Nova Objetividade - ei-la: DA ADVERSIDADE VIVEMOS!” (OITICICA, 1986, p. 98)

⁵⁵ Grafado em documentos do artista com *e* ou *i*. Na visão de HO, não faz sentido contrapor-se a uma cultura profissionalizada como o *underground* americano, já que essa profissionalização a ser questionada não existe no Brasil, onde a produção é, por aspectos culturais e econômicos, necessariamente *underground*.

Mas ao fazê-la ou propô-la, o artista geralmente relaciona essa ruptura às outras dimensões do dispositivo, principalmente quanto à adoção de uma arquitetura capaz de retirar o espectador de qualquer “expectativa ou formulação” narrativa das imagens visuais ou visuais-sonoras a que tenha acesso durante a experiência-cinema, papel desempenhado também pelas performances sugeridas ao participante. Dentro desse contexto, seria possível, novamente a partir das contribuições de Ricoeur (1996, p. 40, 41), questionar se o último refúgio do paradigma da consonância – a expectativa do leitor ou participante por um desenlace da intriga que confira sentido único aos acontecimentos narrados – não seria o alvo de Oiticica.

Ademais, embora certa desconstrução da sala herdada pelo teatro italiano atinja a inibição de motricidade do espectador ou o ocultamento dos equipamentos de projeção, p. ex., com a disposição aleatória dos participantes pelo ambiente na “*Cosmococa*” ou “*Nitrobenzol & Black Linoleum*”, e mesmo da gravação, como o olhar para a câmera de Mario Montez em “*Agripina é Roma Manhattan*”, HO não faz, em qualquer dos documentos analisados durante esse estudo, uma crítica direcionada aos equipamentos de base, assim como foram abordados por Jean-Louis Baudry em seus ensaios “*Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base*” e “*O dispositivo: aproximações metapsicológicas da impressão de realidade*”, nos quais o aparato técnico do cinema foi a fonte da crítica ao cinema. Nesse sentido, Oiticica parece dirigir-se mais contra a dimensão discursiva, mais próximo, portanto, do viés crítico adotado por Comolli, aqui explicitado por Parente e Carvalho (2009)

Jean-Louis Comolli, em ensaio intitulado Técnica e Ideologia – Câmera, Perspectiva, Profundidade de Campo (*Cahiers du Cinéma*, 1971-1972), transfere para a organização discursiva o que, antes, em Baudry, parecia ser um efeito específico do aparelho de base, pela câmera/projeção. Hoje, está claro que o dispositivo cinematográfico apresenta, ao lado das dimensões arquitetônicas e técnicas, uma dimensão discursivo-formal ou estético-formal que é uma peça fundamental na constituição de um modelo de representação institucional, cujas bases se encontram no cinema clássico, em particular hollywoodiano.

Enquanto Baudry identifica na ocultação proporcionada de diversas formas pelo aparato técnico do cinema – câmera/tela/projeção – uma mais-valia ideológica, implicada pelo ponto de vista monocular, que perpetua uma noção de perspectiva da Renascença e de visão supostamente objetiva, ou ainda pela sonegação do equipamento de projeção do espectador, vale dizer que para Oiticica, possivelmente por sua visada entusiástica do cinema marginal e de parte da produção do cinema *underground*, parece desconsiderar o efeito ilusório do cinema como inerente ao dispositivo, bem como rechaça considera-lo necessariamente como produtor de uma “impressão de realidade”.

Nos textos nos quais aborda suas experiências-cinema e obras de cineastas, HO mostra-se contrário à ideia de “representação da realidade” como aceitável para o cinema, ao mesmo

tempo em que reivindica, ao discorrer sobre “*Mangue Bangue*” (AHO, nº de tombo 0477.73, p. 2. 9 mar. 1973. Nova York), “CINEMA É A VERDADE e não representação da verdade”. A partir desse ponto, visa-se observar possíveis pontos de simetria entre André Bazin e Oiticica.

De forma sucinta, Bazin defende que o cinema herda da fotografia uma objetividade essencial que se reflete na produção da imagem, cujo trunfo consiste em revelar o real (BAZIN, 2018, p. 34). Sob esse viés, em “*Ontologia da Imagem Fotográfica*”, o autor discorre sobre a diferença intrínseca entre a pintura e a imagem técnica, para arrematar o poder de credibilidade, no sentido de testemunha da existência e vestígio daquilo que é representado. Já em “*Montagem proibida*”, o teórico aponta autenticidade da matéria-prima que o cinema utiliza para narrar (BAZIN, 2018, p. 96). A esse respeito, Guimarães observa que tal posicionamento de Bazin foi fortemente criticado, por uma leitura enviesada que o julgou como ingênuo

Sabemos o quanto tais afirmações foram fortemente contestadas posteriormente sob a acusação de que Bazin teria, ingenuamente, confundido a realidade com a sua representação, o signo com o seu referente, sem levar em conta o corte espaçotemporal que se abre entre a imagem técnica e o objeto que ela faz reaparecer, modificado, transfigurado, na obra oferecida ao espectador. Entretanto, poucos dentre os que o criticaram se deram ao trabalho de seguir os desdobramentos que a última e lacônica frase desse texto ganhou nos diversos artigos que Bazin dedicou aos filmes: 'por outro lado, o cinema é uma linguagem'." (GUIMARÃES, 2016, p. 10)

Como visto no texto sobre “*Mangue Bangue*”, HO (AHO, nº de tombo 0477.73, p. 2. 9 mar. 1973. Nova York) também reivindica um cinema que não é representação, mas verdade, ainda que seja linguagem⁵⁶. Assim, enquanto o realismo defendido por Bazin permite uma série de estratégias com vistas a permitir maior credibilidade à narrativa, desde que não sejam manipulações propriamente cinematográficas (BAZIN, 2018, p. 108, 109; XAVIER, 2008, p. 85), como a montagem e a alternância de planos, capazes de apresentar o mundo de forma mais completa e objetiva, um fervor realista análogo orienta Oiticica em seus escritos sobre filmes e linguagem-cinema produzidos durante a primeira metade da década de 1970. Vemos nesses documentos afirmação do cinema como instrumento que chega ao palpável da verdade, quando se refere, por exemplo, a “*Mangue Bangue*”, cuja verdade escapa pelas frestas-fragmentos contidas no filme, ao mesmo tempo que exalta a experimentação da linguagem cinematográfica levada ao limite por Godard⁵⁷.

Ao sintetizar o pensamento baziniano, Xavier(2008, p. 79) chama atenção para o fato desse teórico não vislumbrar uma progressão do cinema rumo ao desenvolvimento plástico e

⁵⁶HO expressa-se nesse sentido em alguns escritos: AHO, nº de tombo 210/71, p. 13; 396.71, p. 6; 0214.71, p. 51, 53; 0189.73, p.15;

⁵⁷ Nesse sentido, "GODARD dissecou a linguagem-cinema com tanta posta em cheque e multivalência só comparáveis aos fenômenos TV e ROCK (AHO, nº de tombo 0301.74, p. 3); "como MONDRIAN pra PINTURA GODARD fundou o antes dele e o depois dele" (AHO, nº de tombo 0301.74, p. 2)

não narrativo, mas a um estilo narrativo mais realista, cujas características seriam próximas às do estilo romanesco “objetivo” desenvolvido por Hemingway e John dos Passos. Algumas colocações de Bazin no texto “Por um Cinema Impuro” são nesse sentido

Se a influência do cinema sobre o romance moderno pôde iludir bons espíritos críticos, foi porque, com efeito, o romancista utiliza hoje técnicas de narrativa, porque adota uma valorização dos fatos, cujas afinidades com os meios de expressão do cinema são indubitáveis (seja porque as tomou emprestado diretamente, seja, como pensamos, porque se trata de uma espécie de convergência estética que polariza simultaneamente várias formas de expressão contemporâneas). (BAZIN, 2018, p. 133)

O teórico demonstra grande entusiasmo com as afinidades entre os meios de expressão do cinema e o romance moderno, representado no texto por Dos Passos, Hemingway, Caldwell, Malraux, afirmando ainda que o romance foi ainda mais radical na lógica do estilo promotor de um efeito objetivista. Por sua vez, Oiticica ao mesmo tempo em que conclama uma “*nãonarração*” que aproxime a experiência estética não-linear da vida, demonstrou interesse no cinema de Rossellini e em seu desejo em produzir no cinema algo análogo ao trabalho de Dos Passos (AHO, nº de tombo 0214.71, p. 18; 0218.71. 13 nov. 1971. Nova York).

Enquanto para Bazin, a montagem assume posição secundária na produção fílmica frente a outros recursos técnicos ou formais, de forma aproximada, HO nega protagonismo a montagem. Nesse sentido, salvo “*Brasil Jorge*”, cuja montagem foi somente iniciada pelo artista, seus *takes* em Super-8 tinha a duração da bobina, como em “*Agripina é Roma Manhattan*”, o que pode ser atribuído, entre outras coisas, à grande influência exercida por “*Chelsea Girls*”. Nesse sentido, vale registrar que o artista minimiza o papel da montagem (BONISSON, 2013, p. 62).

Ismail Xavier (2008, p. 79) adverte ainda que Bazin contrapunha-se à decupagem clássica, exaltando no cinema moderno o uso de movimento de câmera e exploração da profundidade de campo que garantiriam o fluxo contínuo da imagem em contraposição aos cortes e à montagem do cinema clássico, cujo principal prejuízo seria retirar “o peso da realidade”. De modo um tanto diverso da continuidade preconizada por Bazin, Oiticica valeu-se de planos-sequência ao mesmo tempo em que priorizou a fragmentação e fratura da intriga, elementos que atingirão o ponto máximo fora da produção de imagens em movimento, com a formulação do *momento-frame*, em que o artista se propôs a desintegrar o cinetismo, com o uso de imagens congeladas (*slides*).

A participação do espectador, ou participante, passa por essa questão. Nesse sentido, vale lembrar a observação feita por Coutinho, acerca da forma como André Bazin identifica nas inovações técnicas-expressivas incorporadas pelo cinema moderno uma abertura a participação do espectador

Para ele, o cinema moderno e o neorrealismo, são maneiras de fazer cinema que pedem a escolha, a interferência e a recusa não só do autor, mas também do espectador. [...] Em vários de seus ensaios ele se estende sobre a ideia de que o uso do plano-sequência e da profundidade de campo dá ao espectador a liberdade de escolher e juntar os elementos mais importantes, dando seu sentido ao que vê. (COUTINHO, 2016, p. 26)

Como abordado no capítulo anterior, a participação é uma questão cara a Oiticica. Porém, enquanto em Bazin esse convite ao espectador decorre da continuidade, alcançada pelo plano-sequência e pela profundidade de campo, em Oiticica, a participação derivaria basicamente tanto da complementação dos vestígios de narração inacabada, de seus fragmentos e suas descontinuidades, como das performances propostas ao participante. No limite de sua experiência-cinema, HO propõe-se a fragmentar o próprio cinetismo, por meio do *momento-frame*⁵⁸, voltando-se novamente para as projeções com *slides*. É factível admitir que essa fragmentação, dilaceração da narração, ou seja, a “*nãonarração*”, via momento-frame ou sonegação de informações da intriga, permite a Oiticica sonegar as ações que movimentariam, ou melhor, poriam em curso a trama, possibilitando a integração e abertura de significações ao espectador, além de uma mobilização mais fluída de sua atenção.

Alguns pesquisadores apontam para a grande transformação sofrida pela escrita do artista ao longo de sua carreira, com a associação dessa modificação à influência de “*Notations*”, de John Cage, por Miguel Ávila Duarte, e à “*nãonarração*”, por Queiroz

Em Nova Iorque, passa a produzir textos cada vez mais descontínuos: joga com o tamanho e a tipologia das letras, deixa espaços vazios entre palavras e parágrafos, insere desenhos e fotos, investe em anotações, faz romances de uma página só, contos que não contam, reinventa o espaço. A convencional lógica da continuidade narrativa é trocada pela *lógica das intensidades*. É esta outra lógica que o permite ver seus textos como um “twist claro”, onde o descontínuo potencializa seu programa *in progress*: “não acabar, manter-se em progresso, não desejar a linearidade e sim o fragmento. (QUEIROZ, 2012, p. 48)

É provável que ambos tenham razão em suas observações. Sua poética concreta, devedora da proposta antropofágica, dirigiu-o a apropriação, releitura e condensação de elementos diversos, como observa Miguel Ávila Duarte (2017, p. 153) ao perceber que “ele se reapropria da tradição cageana da articulação entre texto e partitura, utilizando seus recursos para fins bastante diferentes”. Também de Cage, para quem “experimental não é mais preparar algo para um resultado acabado”, HO adotou a ligação entre experimental, processo e fluxo (AHO, nº de tombo 189.73, p. 12), que está presente em sua concepção de “*nãonarração*”, e irá propiciar a maximização da abertura à participação.

Ao lado da importância de reelaboração do ambiente de exibição, Queiroz (2012, p.29) chama a atenção ainda para a incorporação do imprevisto – seja na mínima roteirização ao

⁵⁸ AHO, nº de tombo 0301.74.

gravar, que remete ao Ciclo Marginal, ou na integração do participante na construção da obra como acontecimento – às experiências-cinema como “estratégia” não narrativa já no primeiro roteiro escrito por HO em 1969, “*Nitrobenzol & Black Linoleum*”:

Nosso artista previa alterar a arquitetura da sala de exibição para construir um cinema ambiental, redefinindo o papel do público, agora ativo na construção do filme por meio de performances e vivências. Ele ignora o jeito tradicional de filmar e projetar, pois não está interessado em contar histórias com início, meio e fim que exigem atenção total do público. Identificamos o ovo da não narração nesta opção por experimentar possibilidades de uma linguagem-cinema aberta ao improviso.

Notável que essas preocupações e questões permearam as experiências-cinema e as imagens em movimento de Oiticica, mostrando-se plausível admitir, assim como Queiroz, que o conceito de “*não narração*”, formulado explicitamente por Oiticica somente em 1973, ao escrever sobre “*Neyrótica*”, já se fazia presente por meio de estratégias não-narrativas observáveis já em seus primeiros projetos de filme.

Sendo assim, o artista recorria a um ou mais estratégias não-narrativas, quais sejam: a) o improviso, mediante a “imagem improviso-imprevista” conforme denominada por Queiroz (2012, p. 34), ou seja, as filmagens eram realizadas com o mínimo de recomendações para cada cena com o fito de ensinar a improvisação; b) a participação integrativa do espectador; c) a desconstrução da imersão resultante da sala de cinema em algumas experiências-cinema, com o recurso a múltiplas telas e/ou a proposições de experiências ambientais multissensorial que interferem ou suspendem a “exibição” (em “*Nitro Benzol & Black Linoleum*” – *N&BL* e nas “*Cosmococas*”); d) a recusa do encadeamento lógico-causal linear entre os planos e/ou imagens, por meio de descontinuidades da ação ainda que aliada à continuidade dos planos-sequências, como em “*Agripina é Roma-Manhattan*”; e) a desconexão entre a imagem sonora e visual, na qual estas imagens desencontram-se ou negam-se, “*Neyrótica*”.

A partir das obras e documentos consultados, é possível supor que Oiticica, pelo menos inicialmente, não se contrapõe à toda e qualquer narração, e nem mesmo contra a narrativa literária de forma geral, o que seria contraditório, haja vista a veia híbrida de sua poética – que desacreditava nas fronteiras entre artes –, mas não impossível. Porém, sua referência a Sousândrade e Dos Passos, a partir da citação de Rossellini, dá indícios de que, pelo menos inicialmente, com a “*não narração*”, Oiticica almejava apartar-se do formato romanesco – narrativo-representativo – tal qual consolidado socialmente no séc. XIX e tão explorado pelo cinema dominante. A perpetuação dessas narrativas no cinema, na segunda metade do séc. XX, são possivelmente lidas por Hélio Oiticica como um retrocesso, comparável ao retorno da pintura à representação figurativa de qualquer tipo, bem como um duplo prejuízo, sob o viés político e comportamental, que resulta em um espectador condicionado.

Se a retomada da proposta antropofágica de Oswald de Andrade, feita na segunda metade da década de 1960, a qual HO nomeou “superantropofagia”, propõe a formação do nacional pela deglutição do estrangeiro e mediante a recusa ao colonialismo – contra a cópia de modelos internacionais (*Op Art, Pop Art*), é possível afirmar também que “*nãonarração*” continua no marco da superantropofagia, ao sintetizar a narração nos cinemas modernos, a concreção sousandradina, o “espectador teveizado” de McLuhan, o inacabado de John Cage e o cinema *underground*, entrecruzando aspectos sócio-políticos-existenciais às questões formais e estéticas em uma proposta total de contraponto à dominação “colonial”, que possui como faceta a narração romanesca que inspira o cinema hegemônico.

Ademais, entendendo a proposta de *momento-frame* como desdobramento da “*nãonarração*”, é possível supor que Oiticica se esquivava de recair em uma compreensão da narrativa fílmica condicionada a concepção de narrativa em geral, e, portanto, reduzida a um objeto linguístico, conforme depreende-se da crítica⁵⁹ formulada por André Parente (2000, p. 31) às teorias semântica, mimética e a narratologia. Se num primeiro momento sua contestação não se dirige à toda forma de narração, em um segundo passo, com o momento-frame e a quebra do cinetismo, é possível conceber que o artista talvez se dirigisse a desestruturação dos processos narrativos não-linguísticos, tais como o imagético.

Dessa forma, pode-se afirmar que a noção de “*nãonarração*” atravessa as produções em que HO dialogou com a linguagem cinematográfica. Tomado pelo compromisso com o experimental, que é característico de sua poética, Oiticica buscou romper as convenções sedimentadas pela indústria cinematográfica, investindo contra certo tipo de narração romanesca, identificada por ele como oposto do lazer criativo (*crelazer*), visando assim restituir ao participante o descondicionamento e a dilatação de suas capacidades sensoriais. Embebido da concepção cageana, que contrapõe o experimental ao objeto artístico como resultado acabado, HO privilegia uma narração cada vez mais lacunar e “inacabada”, na qual os blocos-episódios se ligam fracamente, dificultando a construção de totalidades significantes, com vistas a permitir um processo criativo do participante.

Se a cinefilia de HO, centrada sobretudo no cinema *underground*, está documentada em seus escritos, seu diálogo com autores como Bazin é apenas sugerida pelos pontos de contato

⁵⁹ Nesse sentido, Parente (2000, p. 32) observa que “Algumas das grandes teorias da narrativa (as análises temáticas ou proposicionais fundadas pelos formalistas, a narratologia de Gérard Genette e a teoria mimética de Paul Ricoeur) tendem a assimilar a narrativa a um enunciado. Para que este seja concebido como estrutura linguística (teoria semântica), discurso (narratologia) ou significação (teoria mimética), é preciso que seja tomado como enunciado que representa um estado de coisas. Cada uma dessas teorias tem por base uma linguística ou uma filosofia que privilegia uma dimensão do enunciado e o coloca como fundamento das outras.”

entre os pensamentos do artista e do teórico e crítico de cinema. Observa-se que a visada do artista sobre a condição marginal, como única capaz de garantir-lhe liberdade e estado de invenção brutal num contexto repressor – Brasil – ou excludente – EUA, e sobre as consequências do subdesenvolvimento para o país e para os artistas locais – cuja implicação mais direta é a precariedade –, reverbera na sua leitura das alternativas construídas pelo cinema nacional, especialmente o Cinema Marginal, e na construção de suas proposições que, tão abertas quanto a forma de narrativa que sugeriu, visam proporcionar um exercício de liberdade ao participante, considerando o artista como um proponente de práticas, mais que de obras acabadas.

3.3 NARRAÇÃO NO CINEMA MODERNO – “EXTRAIR DOS CLICHÊS UMA VERDADEIRA IMAGEM”

Para compreender a narração no cinema moderno, o referencial teórico para o presente estudo é Gilles Deleuze, aliado aos autores que tecem reflexões a partir do pensamento deleuziano, quais sejam, Roberto Machado, André Parente e Jorge Vasconcellos. Nos livros “*A imagem movimento*”(1983) e “*A imagem tempo*”(1985), lançados durante a década de 1980, o autor francês elaborou uma taxonomia das imagens cinematográficas que resultou em uma divisão em duas grandes fases do cinema, a clássica e a moderna, identificadas pelos signos e imagens mobilizados em cada período.

Assim, em “*A imagem movimento*”, Deleuze dissecou o primeiro período cinematográfico, o cinema clássico, dominado pela especificação das imagens-movimento. A elaboração desse conceito, usado pelo filósofo para pensar o cinema, as imagens e o tempo, passa pela apropriação⁶⁰ e releitura por Deleuze das reflexões e conceituações de Henri Bergson, especialmente no que diz respeito ao movimento, à imagem e ao tempo.

Nesse sentido, como explicitado por Roberto Machado(2009, p. 248 e ss.), são revisitadas por Deleuze as ponderações sobre a diferença de natureza entre o movimento (presente) e o espaço, ou espaço percorrido, que permitiram ao filósofo francês, valer-se do bergsonismo para contrapor-se às críticas constantes em *L'Évolution Créatrice* e defender o movimento percebido pelo espectador de cinema como não-ilusório. Derivam também do pensamento bergsoniano, ou melhor, da leitura feita por Deleuze dessas reflexões, os principais

⁶⁰ São as características torções deleuzianas, conforme explica Roberto Machado: “A leitura deleuziana é claramente organizada a partir de um ponto de vista, de um interesse, de uma perspectiva que faz o texto estudado sofrer pequenas ou grandes torções a fim de ser integrado a suas próprias questões; é uma leitura interessada em captar os conceitos que podem ser postos a serviço de seu próprio projeto” (MACHADO, R., 2009, p. 30).

tipos de imagem-movimento. Isto porque, a concepção de tais imagens revisita a reflexão acerca da percepção dos seres vivos e interação entre as coisas anterior à vida (percepto), bem como da imagem e seu caráter ontológico. Nesse sentido, Vasconcellos(2006, p. 83) sintetiza essa retomada do bergsonismo por Deleuze para pensar cinema

Partirei de um problema colocado por Gilles Deleuze, com base em sua leitura do bergsonismo, que pode ser assim formulado: é possível pensar as imagens do cinema, aqui especialmente falando das imagens-movimento, partindo da constituição das imagens do universo?

Para adentrar na questão formulada acima, necessário pontuar que Deleuze vale-se de sua interpretação do pensamento de Bergson, especialmente em “*Matéria e memória*”, para conceber um universo acentrado, porque sem imagem privilegiada – ou seja, matéria viva – e formado por imagens-movimento em fluxo contínuo, sem retenções. Essas imagens, que são matéria, ou seja, as próprias coisas, interagem entre si com todas as suas faces e de forma imediata, em um regime denominado de variação gasosa. Tendo em vista a identidade entre luz e matéria, o conjunto dessas imagens-movimento, que nada mais são que figuras de luz, constitui blocos de espaço-tempo (MACHADO, R., 2009, p. 253-255).

Ocorre que, com o advento de imagens especiais, correspondentes à matéria viva, há uma retenção do movimento, produzindo um hiato relativo ao intervalo entre ação e reação. Neste caso, as interações passam a ocorrer de forma mediata, com faces especializadas, perceptivas e (re)ativas. Dentro desse contexto, pontua Vasconcellos(2006, p. 56-59, 85), a consciência funcionaria menos como algo capaz de conceder sentido às coisas, iluminando-as pela razão, e mais como “tela” sobre a qual podem se destacar as outras imagens, revelando-as.

Indissociáveis de seus centros de indeterminação, essas imagens especiais ou imagens vivas recebem, ou percebem, o movimento(ação), retendo-o como objeto de percepção, refletindo-o como reação e ainda absorvendo-o como qualidade pura. A esse respeito, constata Vasconcellos (2006, p. 88) que

A percepção consiste em um quadro que isola certas ações conforme nossas necessidades. Por sua vez, essas ações podem sofrer um retardamento, produzindo um novo aspecto subjetivo, configurando a outra face do processo perceptivo. E, por fim, surge o hiato entre a percepção instalada e a ação desenvolvida, que se manifesta como tendência, processando um movimento de interiorização: estamos diante da afecção, isto é, a percepção de si por si.

Desde que pressupondo um centro de indeterminação, a interação entre as coisas e a percepção das coisas diferencia-se, sendo a primeira formada por preensões totais e objetivas, a segunda – a percepção – é subtrativa, composta por preensões parciais e subjetivas. Da ligação entre interações e percepções surgem os três tipos principais de imagem-movimento, a saber, a imagem-percepção, a imagem-afecção e a imagem-ação, ainda que o autor se refira à imagem-pulsão, imagem-reflexão e imagem-relação. Isso não reduz as imagens cinematográficas a uma

mera reprodução da percepção natural, conforme chama a atenção Vasconcellos, a partir da seguinte observação:

[...] Deleuze afirma que o cinema NÃO tem, de modo algum, como modelo, a percepção natural. Isso significa que a mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos, levam-no sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas. Ou seja, o cinema extrapola o centro fixo e o quadro estático característico da percepção natural, fazendo-a fugir dos centros determinados e sobrar para os lados, fugindo, assim, do quadro imóvel. (VASCONCELLOS, 2006, p. 86)

Típicas do cinema clássico, segundo a reflexão deleuziana, a cada uma das três imagens-movimento corresponderia, a grosso modo, um tipo de plano. Assim, a imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação ligam-se, respectivamente, ao plano geral, primeiro plano e plano médio. Apesar dos filmes agenciarem mais de um tipo de imagem, haveria em cada obra o predomínio de alguma delas.

Nesta primeira fase do cinema, a composição, conexão e agenciamento dos tipos de imagens-movimento pela montagem dá primazia à continuidade em função da ação, razão pela qual obedece a encadeamentos lógico-causais condizentes com o desenvolvimento da história. A montagem corresponde ao coração do cinema clássico, responsável por articular o plano (unidade mínima) com o conjunto de imagens que compõem o filme (DELEUZE, 2007, p. 48; VASCONCELLOS, 2006, p. 60).

Os personagens agem e reagem às situações sensório-motores, segundo o padrão estímulo-resposta, em um espaço localizável e no decorrer de um tempo cronológico. Assim, a montagem compõe e constrói um todo a partir da articulação dos fragmentos de movimento, orientados por uma finalidade teleológica e, portanto, oferecendo uma representação indireta do tempo, posto que submetida à ação.

Dentro desse contexto, Deleuze observa que, no cinema clássico, a narração orienta-se por um regime orgânico (*“régime organique”*). A nomenclatura não parece gratuita, já que acusa uma ordenação das partes em um todo coerente. Essa narração é resultado da composição, por meio da montagem, de tipos de imagens-movimento em um encadeamento subordinado ao movimento, uma vez que sua representação descende da ação inserida no espaço hodológico vivido⁶¹ – que se confunde com o espaço euclidiano (DELEUZE, 2007, p. 157). Nesse sentido,

⁶¹ Sobre espaço hodológico, Deleuze pondera “Constatamos apenas que o esquema sensório-motor se manifesta concretamente num ‘espaço hodológico’ (Kurt Lewin), que se define por um campo de forças, oposições e tensões entre essas forças, resoluções das tensões de acordo com a distribuição dos objetivos, obstáculos, meios, desvios. A forma abstrata correspondente é o espaço euclidiano, pois este é o meio no qual as tensões se resolvem conforme um princípio de economia, segundo leis ditas de extremo, de mínimo e de máximo: por exemplo o caminho mais simples, o desvio mais adequado, a palavra mais eficaz, o mínimo de meio para um máximo de efeito. Tal economia da narração aparece, pois, tanto na figura concreta da imagem-ação e do espaço hodológico, quanto na figura abstrata da imagem-movimento e do espaço euclidiano” (DELEUZE, 2005, p. 157).

observa-se que é uma ação orientada, inserida em uma trama, por relações de causa ou efeito, e apta a desenvolver uma função no desenvolvimento da intriga.

Nesse esquema sensório-motor, seletivo e ordenador, o intervalo de movimento – o intervalo entre as imagens especificadas, da imagem-percepção a imagem-ação –, ocupado pelas afecções, desenvolve o papel de centro e atua na diferenciação e passagem de uma imagem a outra. Assim, há o encadeamento das imagens de acordo com o modelo de percepção natural em um agenciamento que se encaixa no modelo geral situação percebida-ação-situação modificada, e suas variações (MACHADO, R., 2009, p. 265).

Com o surgimento da imagem mental, a demandar cada vez mais pensamento, precipita-se a crise da imagem-ação, evidenciada pelo aparecimento de situações sensório motoras enfraquecidas e situações de vidência, nas quais a trama cede espaço à cadeia de relações racionais que são estabelecidas entre as imagens, exemplificadas com as obras do diretor Alfred Hitchcock. Recorre-se ainda ao uso excessivo do clichê e à denúncia dos responsáveis por sua circulação.

Nesse contexto, os filmes de balada – em que os personagens deambulam sem modificar ou desvendar a situação e os vínculos sensório-motores são afrouxados –, a tomada de consciência dos clichês – ligados ao automatismo sensório-motor – e a desarticulação entre acontecimentos e personagens apresentam-se como condição preliminar da passagem para o cinema moderno (DELEUZE, 2007, p. 12, 13). Deleuze atenua a clivagem clássico/moderno ao explicitar que a nova imagem já aparecia, sob modos diferentes, na filmografia de Yasujiro Ozu⁶², que mesmo ao utilizar procedimentos do cinema clássico, modificou-lhes o sentido, posto que direcionadas a registrar a “ausência de intriga” (DELEUZE, 2007, p. 23). Nesse sentido, o marco do pós-guerra aponta mais para a consolidação e difusão dessa imagem que preponderou sobre as situações sensório-motoras a partir do Neorrealismo italiano nos “novos cinemas”.

Essa mutação é explorada na segunda obra, “*A imagem-tempo*”, também assentada sobre a reflexão bergsoniana. Retomadas as consequências da crise da imagem-ação passa-se a analisar mais detidamente o irromper da imagem típica do cinema moderno, a “imagem-tempo”, examinando de que forma ela ocorre em diferentes filmografias ao longo dos capítulos. Dentre o *corpus* cinematográfico trabalhado, o filósofo aborda inicialmente o Neorrealismo, para notar que “o personagem tornou-se uma espécie de espectador” (DELEUZE, 2007, p. 11), uma vez que, apesar de exposto a estímulos perceptivos, não apresenta mais o correspondente

⁶² Deleuze(2009, p. 23) atribui a Ozu a criação dos opsignos e sonsignos: “Ozu construiu num contexto japonês a primeira obra a desenvolver situações óticas e sonoras puras”.

prolongamento motor, e, portanto, não é mais actante. Há, com isso, uma ruptura da lógica causal de estímulo-resposta, já que “a ação flutua na situação, mais do que a arremata ou encerra” (DELEUZE, 2007, p. 13).

Por isso essa nova fase é marcada por “heróis” que não são capazes de reagir à altura da situação-problema com a qual se deparam, e que é responsável por paralisa-los. É nesse sentido que Deleuze (2007, p. 12) retoma o papel da criança no Neorrealismo, como símbolo de condição moderna dos personagens, já que ambos estão fadados à condição de impotência motora com um correspondente aumento de aptidão perceptiva. Ilustra igualmente essas situações ao lembrar o recurso à banalidade cotidiana abalada pela desproporção entre estímulo e resposta, capaz de produzir “brutalidade visuais e sonoras”.

Ao dedicar-se a personagens incapazes de dar andamento à intriga, despojando-se dos vínculos sensório-motores, a imagem típica desse cinema moderno dá lugar a situações óticas e sonoras puras dominadas por opsignos⁶³ e sonsignos⁶⁴, que não expressam o tempo a partir do movimento. Quebra-se a subordinação do tempo à ação, o que possibilita, segundo Deleuze, apresentá-lo puro, crônico e simultâneo. Afinal os encadeamentos, agora fracos, não organizam as imagens em função das ações que transformam a situação, anteriormente obedientes a uma sequência empírica do tempo.

Considerando o movimento cinematográfico italiano, Deleuze observa que as situações óticas e sonoras, a partir de seus signos específicos, possibilitam conversões, das quais decorre um ponto de indiscernibilidade entre os polos objetivo e subjetivo, físico e mental.

Ao propiciar a apresentação do tempo de forma direta, tem-se, como consequência, uma mudança essencial e qualitativa na percepção, que ligada ao tempo e ao pensamento – bem como seus limites –, permite atingir um estágio superior, uma espécie de estado de vidência, assim explicado por Deleuze(2007, p. 30)

A situação puramente ótica e sonora desperta uma função de vidência, a um só tempo fantasma e constatação, crítica e compaixão, enquanto as situações sensório-motoras, por violentas que sejam, remetem a uma função visual pragmática que “tolera” ou “suporta” praticamente qualquer coisa, a partir do momento em que é tomada num sistema de ações e reações

A ruptura com os clichês e esse estado de vidência tornam-se mais claros quando o autor recorre novamente ao pensamento de Bergson para explicar os dois tipos de reconhecimento: o

⁶³ Deleuze (2007, p. 23) destaca ainda tactisignos na filmografia de Bresson, incumbindo ao olho, por meio das imagens, uma “função propriamente ‘háptica’”.

⁶⁴ Deleuze vale-se da taxionomia dos signos elaborada por Charles Sanders Peirce, bem como da terminologia utilizada por filósofo norte americano. Apesar disso, a utilização que faz do termo signo é alterada, outras das torções deleuzianas, como explica o próprio Deleuze(2007, p. 46): “Entendemos, pois, o termo ‘signo’ num sentido bem diferente de Peirce: é uma imagem particular que remete a um tipo de imagem, seja do ponto de vista de sua composição bipolar, seja do ponto de vista de sua gênese.”

reconhecimento automático e habitual e o reconhecimento atento (DELEUZE, 2007, p. 59). O primeiro tipo é um reconhecimento sensório-motor, que se realiza mediante movimentos e acontece por prolongamento da percepção em ação. Neste caso, o objeto em si permanece “afastado” perceptivamente do sujeito, que passa de um objeto a outro por associação. A segunda espécie é o reconhecimento atento, no qual a percepção, que não mais se prolonga em ação, volta-se repetidamente para o objeto em um processo de extrair-lhe alguns traços característicos, sempre o mirando do zero a cada busca de defini-lo em seus contornos. Uma ideia de circuito aparece quando Deleuze explica de que forma esse segundo modo de reconhecimento opera:

Cada circuito apaga e cria um objeto. Mas é justamente nesse “duplo movimento de criação e apagamento” que os planos sucessivos, os circuitos independentes, se anulando, se contradizendo, se retomando, bifurcando, vão constituir a um só tempo as camadas de uma única e mesma realidade física, e os níveis de uma única e mesma realidade mental, memória ou espírito. (DELEUZE, 2007, p. 62)

A partir do exposto nos fragmentos acima e as diferentes formas de reconhecimento, é possível supor que a ruptura com os clichês, que impossibilitavam tanto personagem, quanto espectador de entrar em relação mais profunda com objetos, imagens e o pensamento, possibilitou o acesso a um estado de vidência produzido por situações óticas e sonoras puras capazes de propiciar um reconhecimento atento. Nesse sentido, percebe-se que o esvaziamento da intriga está atrelado ao surgimento das situações óticas e sonoras, de modo a permitir a modificação do reconhecimento mais acurado, por estar destituído de sua função prática e automatizada.

Um caminho similar ao desenvolvido pelo Neorrealismo é identificado por Deleuze nas obras ligadas a Nouvelle Vague. Nesse sentido, detecta o afrouxamento do esquema sensório-motor, a partir da balada e deambulações, tal qual explicitado anteriormente, até que sua inibição desses vínculos possibilite a instalação de situações óticas e sonoras puras. O princípio de indiscernibilidade aqui recai sobre objetivo e subjetivo, real e imaginário.

Mas, conforme já comentado, é em Ozu que Deleuze identifica o surgimento dessas situações dominadas pelos novos signos, opsignos e sonssignos, já que, ao se voltar para a construção de imagens da vida cotidiana, passam de ligações sensório-motoras enfraquecidas para imagens óticas e sonoras, em um circuito que torna indistinguíveis o mental e o físico, o real e o imaginário, o sujeito e o objeto, o mundo e o eu, e propiciam uma contemplação total e pura.

Após este ponto, Deleuze faz questão de esclarecer que as situações cotidianas e situações-limite tantas vezes presentes no cinema moderno, não são marcadas necessariamente por algo de excepcional. Dessa forma, nessas situações pode-se recorrer à visualização e ao

reconhecimento das coisas mesmas que compõe o cotidiano, entretanto sem o recurso a uma percepção condicionada e limitada por clichês, a qual ele se refere como “uma imagem sensório-motora da coisa” (DELEUZE, 2007, p. 31).

Não sendo alcançada por meio de prescrições estético-formais normativas – que poderiam refundar o clichê –, mas por uma intuição vital dos diretores, a imagem total decorre tanto da restauração daquilo que foi ocultado da imagem pelo condicionamento sensório-motor, fazendo com seu acesso fosse limitado a um enfoque, ou ainda pela introdução de fissuras e vazios que encobriam a imagem total.

Entretanto, Deleuze parece advertir que a pura modificação estético-formal não supera completamente o clichê. A superação se efetuará quando os opsignos e sonsignos remetessem, de uma nova forma, a outros signos, os cronosignos, lektosignos e noosignos, ou seja, que os signos visuais e sonoros tornem possível a apresentação diferente das imagem-tempo, imagem-legível e imagem pensante, o que é retomado ao longo do livro, a partir de filmografia de diversos cineastas.

Assim, os signos parecem se articular: as situações óticas e sonoras apresentam opsignos e sonsignos que retiram a centralidade do movimento, a partir do esvaziamento da intriga, apresentando o tempo diretamente. Desligados os liames sensório-motores, livra e habilita a câmera a exprimir funções do pensamento, além de ativar um estado de vidência que possibilita a leitura do mundo sensível.

Além dos aspectos concernentes ao cinema moderno anteriormente citados, como o desmoronamento do esquema sensório-motor e o reencadeamento dos cortes irracionais, Vasconcellos (2006, p. 118, 147) aponta ainda como características essenciais do cinema moderno a substituição da narratividade pela descrição, a recusa da montagem, que é substituída pela mostragem, e do extracampo como redimensionamento do todo e a disjunção entre imagem sonora e imagem visual.

Considerando essas observações iniciais, breve síntese das considerações iniciais da obra, nota-se que a chave de compreensão da transformação do cinema clássico em cinema moderno passa necessariamente pelo tipo de situação mobilizada e seus signos diversos: de sensório-motoras a ótico-sonoras. Eis a razão de Carlos Queiroz (2016, p. 42, 43) destacar a(s) terminologia(s) empregadas na detecção dessa passagem com a análise narrativa, uma vez que as palavras utilizadas por Deleuze remetem a esse campo de estudo. Nesse sentido, o autor assevera que

[...]a semântica da palavra remete-nos claramente para o campo da análise narrativa, visto que as situações estão relacionadas à intriga. Outrossim, ele prevê a distinção importantíssima entre situações puramente óticas – as quais criam os signos óticos e

sonoros purificados –, das situações sensório-motoras – as quais criam os signos representativos das imagens-ação. [...] Situações sensório-motoras são aquelas cujo conteúdo está enredado num tecido de ações, portanto, mantendo uma finalidade teleológica, a qual possui um antes e um depois localizáveis (QUEIROZ, 2016, p. 42, 43)

A partir dessa constatação, abre-se como possibilidade uma nova visada das reflexões deleuzianas, especialmente no que diz respeito às suas ponderações sobre narração nas distintas fases do cinema. Vejamos. Deleuze contrapõe a narração no cinema clássico e no cinema moderno.

Enquanto na primeira fase, a narração era orgânica, qual seja, implicava a obediência ao encadeamento cronológico das imagens, em uma organização submetida à(s) ação(ões) que movimentam a intriga, em vista do desenvolvimento dos esquemas sensório-motores, na narração cristalina esta forma de ordenação se rompe. Já não há a especificação de imagens gerada a partir do intervalo de movimento – cujo produtos são as imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação e outros, com seus respectivos enquadramentos – inserido em um espaço hodológico e localizada no tempo cronológico.

Sem ser induzida por uma ação ou resultante de uma ação, as situações óticas e sonoras não se submetem a qualquer cadeia de ação-reação a ser refletida na montagem, mas antes, atestam a “anterioridade do tempo” (DELEUZE, 2007, p. 51), apresentando-o diretamente ao libertar os movimentos acentrados – ou aberrantes – de suas invariáveis (DELEUZE, 2007, p. 174) e apresenta-os em condição não acidental ou como exceção.

Considerando a centralidade de elementos do campo da análise narrativa sobre a obra de Deleuze, é possível supor que esses movimentos acentrados, ao retomar em certa medida a dinâmica de interação da imagem-matéria anterior à imagem-viva, dão lugar a essas imagens que forçam e ultrapassam a percepção natural rompendo a barreira entre objetivo/subjetivo, o que por sua vez leva ao descolamento entre as ações que dão andamento ao desenrolar dos acontecimentos e os personagens, estes total ou parcialmente alheios aos fatos, apenas transitam, ora sentindo suas consequências, ora chegando a constatações etc, sem intervir nesse encadeamento, em devir.

Isso é evidenciado, por exemplo, na cotidianidade desdramatizada que, constantemente submetidas a mínimas perturbações, sonssignos e opsignos, é capaz de empurrar os personagens à ação errante, ao devir, e a evidenciar o tempo em seu aspecto vivencial, ou, como assevera Carlos Queiroz(2016, p. 44) em “sua qualidade de ‘duração’”. Resulta disso o distanciamento da fórmula situação percebida-ação-situação modificada, presente no cinema clássico.

Dissipados ou enfraquecidos os encadeamentos lógico-causais entre planos, próprio do modelo sensório-motor, as situações não se prolongam em ação e as afecções estão cortadas de

seus prolongamentos, e, portanto, da especificação-especialização das imagens-movimento. A narração passa a realizar mais devires que histórias⁶⁵ (DELEUZE, 1992, p. 77), ou, como formula Parente (2000, p. 15), a passagem de uma imagem a outra não representa o curso empírico do tempo, mas devir⁶⁶.

Isso porque, com a destituição da centralidade da verdade e do sistema de julgamentos, nos quais se ancora a filosofia da representação⁶⁷, Deleuze detecta um cinema e uma narrativa, conforme veremos adiante, tributária à potência do falso. É nesse sentido que a noção de devir deleuziana aparece na formulação de André Parente (2001, p. 138):

O cinema de Robbe-Grillet não recusa nem a personagem, nem a história, ele recusa menos a personagem e a história do que uma concepção verídica delas. A obra de Robbe-Grillet atesta a luta acirrada contra o mundo verídico e o sistema de juízo ao qual ele remete. O sistema de juízo – o tribunal da verdade – é completamente destruído, como em Welles e Resnais. Neles, há apenas devir (= potência do falso) e vida.

Em meio a elaboração de uma “teoria das descrições das imagens cinematográficas”, Deleuze relaciona descrições e narrações com os regimes de imagem. Ademais, enquanto a narrativa no cinema clássico (narrativas verídicas) pressupõe que o acontecimento narrado é preexistente à narrativa (PARENTE, 2000, p. 41), com clara distinção na imagem-percepção entre a imagem-objetiva e imagem-subjetiva – portanto, uma narrativa que se pretende verdadeira –, por vezes na narrativa falsificante atinge-se uma forma privilegiada de percepção, plúrima, ao romper com a distinção entre imagem objetiva e subjetiva típica das narrativas verazes, em favor da construção indireta livre que aponta para a formação de uma visão “autônoma” da câmera (MACHADO, R., 2009, p. 54, 286, 287). Se o cinema clássico se vincula ao modelo de verdade, no cinema moderno revelam-se as potências do falso.

⁶⁵ A esse respeito pontua Deleuze “A narração no cinema é como o imaginário: é uma consequência muito indireta, que decorre do movimento e do tempo, não o inverso. O cinema sempre contará o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então haverá história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias” (DELEUZE, 1992, p. 77)

⁶⁶ Ao abordar o pensamento deleuziano sobre literatura, Roberto Machado (2012, p. 213) esclarece “devir é pensado em contraposição à imitação, à reprodução, à identificação ou à semelhança. Devir não é atingir uma forma; é escapar a uma forma dominante. Devir também não é metafórico, não se dá na imaginação, nem diz respeito a um sonho, a uma fantasia. O devir é real. Não no sentido de que, ao devir alguma coisa, alguém se torne realmente outra coisa, como um animal. É o próprio devir que é real [...] Devir é o enlace de suas sensações sem semelhança que cria uma zona de vizinhança, de indistinção”.

⁶⁷ Deleuze encontra em Nietzsche um caminho de ruptura com a tradição platônica calcada nas distinções modelo e cópia, mundo das Ideias e mundo sensível: “Não obstante, a afirmação do simulacro e a reversão do platonismo foram apenas um primeiro momento da derrocada do pensamento da representação. É a potência de fabulação, capacidade de criar e inventar mundos, tornado indiscernível o verdadeiro e o falso que fazem sucumbir, segundo Deleuze, o pensamento de representação: trata-se das potências do falso – Deleuze, leitor de Nietzsche.” (VASCONCELLOS, 2006, p. 156).

Deleuze apresenta ainda a definição de imagem-cristal como uma imagem que possui duas faces distintas e indiscerníveis: a atual e a virtual, a funcionar em circuito. Dela deriva o princípio de indiscernibilidade entre passado e presente, virtualidade e atualização, e é por meio dela que esses cineastas acessam “a fundação do tempo, o tempo não cronológico, crônico, simultâneo, ontológico” (MACHADO, R., 2009, p. 279).

Ao longo dos capítulos, Deleuze passa a analisar mais detidamente como os cronosignos, noosignos e lektosignos fazem-se presentes no cinema moderno. As espécies de cronosignos relacionam-se com as formas de apresentação da imagem-tempo direta, que podem ser vistos como ordem, em relações de tempo de simultaneidade ou coexistência (DELEUZE, 2007, p. 323, 325), ou como série, mediante o genesigno. Nesse sentido, o autor aponta, por exemplo, para uma mobilização não cronológica do passado, por meio de uma temporalidade estratificada (lençóis de passado), exemplificada pelas obras de Resnais, ou por uma temporalidade agostiniana ⁶⁸ (simultaneidade do presente, passado e futuro), como a apresentada por Robbe-Grillet (DELEUZE, 2007, p. 124, 128, 146, 148, 188).

Ademais, após fazer um paralelo entre as imagens cinematográficas e as relações de pensamento, nos cinemas clássico e moderno, Deleuze retoma Artaud e Blanchot, para constatar que o cinema expõe o impoder do pensamento, forçando-o a ressurgir mais potente. Como observa Vasconcellos (2006, p. 166), os filmes deixam de “apresentar uma história para desenvolver problemas, invadindo definitivamente a seara do pensamento”.

Face a um homem que se encontra no mundo como em uma situação ótica e sonora, confrontado pelo intolerável, naquilo que ele tem de cotidiano, o cinema é o elo capaz de restituir ao homem o impensável, qual seja, a crença no mundo, justamente por sua capacidade de discutir os limites, revelando a impotência do pensamento. Isso ocorre com a rompimento do liame sensório-motor, que irão resultar no abandono das metáforas e metonímias da montagem, substituindo os encadeamentos representativos no esquema sensório-motor por encadeamentos formais do pensamento e pelo questionamento radical da imagem (DELEUZE, 2007, p. 210).

Assim, se no cinema clássico os cortes são racionais, regulados por relações de comensurabilidade, no cinema moderno ocorreria uma profusão de cortes irracionais – com reencadeamentos sobre imagens literais e independentes, que incidem, acima de tudo, entre a imagem sonora e a imagem visual, entre as quais instala-se uma relação de

⁶⁸ Deleuze (2007, p. 124, 125) observa em Robbe-Grillet “uma espécie de agostianismo. [...] a simultaneidade de um presente de passado, de um presente de presente, de um presente de futuro[...]”.

incomensurabilidade. Por vezes incide uma defasagem entre percepção sonora e percepção visual produzida pela fala (PARENTE, p. 2000, p. 70).

Não se pode mais falar em um todo que unifica as imagens por meio da montagem. No cinema moderno, as sequências e os intervalos revelam-se independentes, com cada imagem numa sequência em pronunciada autonomia, demandando que a montagem organize relações não-cronológicas do tempo. Há ainda a ruptura da unidade do autor, das personagens e do mundo e o recurso a polifonia do discurso (visão) indireta livre, especialmente constatada no cinema disnarrativo, mas que se espalha por outras cinematografias do pós-guerra conforme aduz Parente(2000, p. 71). E isso demanda que as imagens, sonora e visual, sejam, respectivamente, vistas ou ouvidas e lidas, uma vez que a imagem sonora já não trabalha como complementação naturalística.

O cinema experimental figurativo e o *underground*, que passa pelas obras de Andy Warhol, Cassavetes, Chantal Akerman, Agnes Varda e Jean-Luc Godard como exemplos, é avaliado por Deleuze a partir do vínculo cinema-corpo-pensamento, capítulo que se inicia com uma referência a Baruch Espinosa. Se para a tradição platônica o corpo é antagônico ao conhecimento e ao pensamento, Deleuze resgatar em Espinosa a vida e o corpo como objetos do pensamento. Isso justifica-se porque o filósofo francês volta-se para obras que exploram o corpo cotidiano e/ou o corpo cerimonial, apontando de que forma elas forçam o pensamento. Como observa Vasconcellos (2006, p. 54), Deleuze, ainda mais claramente neste capítulo dedicado ao cinema experimental, voltou-se a explicar porquê e como o cinema permite chegar a questão acerca do que é o pensar. Assim, no primeiro polo, os filmes, a partir das atitudes e posturas do corpo, colocam o pensamento em contato com o impensado, ou seja, essas atitudes cotidianas apresentando-se como proposições ao pensamento do algo a incomunicar, que é a própria vida. O corpo aqui guarda o acontecimento, em sua espera e cotidianidade, o antes e o depois, a série do tempo.

De outra forma, a noção de *gestus* brechtiana é também resgatada para entender o outro polo de relações entre cinema, corpo e pensamento. Ora, em síntese grosseira a noção de *gestus* proposta por Brecht busca romper com o mimetismo da arte dramática, cuja tradição remonta à análise empreendida por Aristóteles. Desempenhando um papel importante na busca por uma arte dramática não-aristotélica, o *gestus* no teatro, diferente da gestualização em geral, assume a forma de atitudes e posturas do personagem prenhes de significação social, que expressam determinadas relações sociais (BRECHT, 1978, p. 124, 193). Nesse sentido, esclarece Brecht que “O gesto social é o gesto que é significativo para a sociedade, que permite tirar conclusões que se apliquem às condições dessa sociedade.” (BRECHT, 1978, p. 194). Noutras palavras, o

autor aduz que “deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época” (BRECHT, 1978, p. 84).

No segundo polo aponta-se para o esvaziamento da intriga frente a priorização do desenvolvimento de posturas e atitudes corporais, em uma “teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independentemente de qualquer papel” (DELEUZE, 2007, p. 231). Nesse cinema do corpo, que nega a organização dos elementos da intriga – meios, obstáculos, fins... – em um espaço hodológico claro, Deleuze observa a ruptura com o cinema clássico que possibilita a afirmação de pluralidade de formas de ocupar o mundo, sendo o corpo esse lugar que abriga a indecidibilidade e a indiscernibilidade. Instaurando a ordenação do tempo, com a “simultaneidade de suas pontas, a coexistência de seus lençóis”(DELEUZE, 2007, p. 234).

Assim, por meios diversos, o cinema moderno alcança a imagem direta do tempo, reativando sua capacidade de forçar o pensamento e conduzir ao reconhecimento atento das coisas. Conforme exposto acima, isso requer o desligamento dos vínculos sensório-motores que, demasiado causais, conduziriam à reprodução da percepção natural e dos clichês, o que está diretamente ligado ao abandono da forma como é feita a passagem de uma imagem a outra – narração – no cinema clássico e cinema moderno.

Ora, caso se assuma que para Deleuze o cinema, ou melhor, esse cinema moderno não tem como parâmetro a percepção natural, é compreensível a leitura realizada por Parente (2014, p. 11), qual seja, que o filósofo francês opõe imagem e narrativa. Isto porque, neste caso, todo o cinema moderno romperia, pelo menos em certa medida, com a narração, ao menos aquela característica ao regime orgânico. Em contraposição parcial a essa dicotomia e a esta conclusão, Parente parte da reflexão deleuziana e blanchotiana, para apresentar um desfecho que ele considera diferente da conclusão de Gilles Deleuze.

No livro *Narrativa e modernidade – os cinemas não-narrativos do pós-guerra*, André Parente argumenta que a narratividade fílmica é quase sempre consubstancial aos processos imagéticos, apontando as insuficiências das teorias semântica, mimética e da narratologia de Gérard Genette para a abordagem da narração cinematográfica.

Em seguida, Parente volta-se para os conceitos de imagem-movimento e imagem-tempo, e seus pressupostos bergsonianos, elementos com os quais ele defende que a narrativa cinematográfica, que tem natureza imagético-narrativa, se dividiria em dois tipos: as verídicas, que dependem dos processos de integração, diferenciação e especificação das imagens, correspondendo, por exemplo, a desenvolvida pelo cinema clássico, mas não somente por ele, e as não-verídicas, ou falsificantes, que instauram um processo de temporalização da imagem,

mediante, por exemplo, a ordenação ou seriação das imagens-tempo, que afasta a narração linear, “característica comum de todo o cinema do pós-guerra” (PARENTE, 2000, p. 91) na visão deste autor.

Neste caso, apesar da ruptura com o esquema sensório-motor, a imagem-tempo ainda pressuporia a percepção natural e um centro de indeterminação, porém “vai além das relações sensório-motoras que eles mantêm”(PARENTE, 2000, p. 47). Por essa razão, ao analisar o cinema pós-guerra, mais especificamente o disnarrativo, experimental e direto, André Parente avalia que grande parte dos filmes que compõem essas cinematografias (Andy Warhol, Marguerite Duras, Lionel Rogosin, John Cassavetes, Clarke, Rouch, Pierre Perrault, Glauber Rocha, Bresson, Éric Rohmer, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet, dentre outros...) vale-se de narrativas não-verídicas, que, portanto, não abandonam os processos imagético-narrativos, mas que, por outro lado, constitui-se como um processo no qual faz-se a narração do ato ao mesmo tempo em que ele é executado – monólogo narrativizado, sem qualquer compromisso em transmitir ou desvelar a verdade, furtando-se, portanto, ao sistema verídico de juízo.

Nesse sentido, observa Parente(2000, p. 134) que o cinema disnarrativo de Robbe-Grillet, em seu serialismo, subverte o quadrado semiótico de Greimas ao criar personagens que ocupam várias funções na narrativa, mesmo as cardeais (sujeito, objeto, destinador, destinatário), característica identificável em outras obras do cinema moderno. Assim, essa narrativa, inverídica e polifônica, torna-se o lugar de todos os possíveis.

Quanto ao cinema experimental analisado, com a tendência denominada “cinema do corpo”, entramos em contato com corpos desnaturalizados que não mais encadeiam ações conforme o esquema sensório-motor. Por esta razão, ou melhor, elo comum com outras cinematografias do pós-guerra, qual seja, o corpo como objeto não-naturalizado, Parente (2000, p. 107) reconhece uma maior proximidade do cinema do corpo à cinematografia de Jean Rouch ou Godard, que da tendência do cinema experimental denominada “acinema”.

Retomando Deleuze, Parente aduz que é no “cinema do corpo” vemos os corpos fluindo afetados pela duração, em devir, ou, como expressa o autor exprimindo “uma pluralidade de maneiras de ser no presente” (PARENTE, 2000, p. 106). As ações correm assim alheias ao encadeamento causal e ao espaço hodológico.

Há ainda, dentre as outras tendências do cinema experimental analisadas por Parente, o “cinema-subjetivo” ou da “imagem-sonho”, no qual, mesmo que haja a perda do prolongamento motor imediato, seus filmes ainda estão ligados a esquemas sensório-motores perturbados pelo

sonho, pelo fantástico ou pelo devaneio em um espaço hodológico vivido, porém frouxo, em que persiste a narrativa monológica.

Quanto à exceção, dentre as tendências do cinema experimental, a vertente do “cinema-matéria” ou “acinema” seria a única efetivamente não narrativa visto que as imagens remetem a um universo anterior ao homem e, logo, à apreensões parciais(=percepção). Dessa forma, a interação entre as imagens ocorreria livremente, sem limitações espaço-temporais, e não decorreria do processo de especificação, já que não ocorre essa passagem de uma imagem a outra, necessariamente intermediada por um centro de indeterminação(=matéria-viva). Aproximamo-nos assim do olho objetivo que tudo capta:



Figura 3 – Filme “*La Région Centrale*”(1971), de Michael Snow.

No acinema, há uma fluidez molecular, momento em que o cinema mais se aproxima de um regime de variação gasosa, no qual as imagens interagem umas sobre as outras imediatamente, sem o intervalo de tempo e as limitações de ordem espaço-temporal, uma vez que não pressupõe a relação entre um homem e uma situação. Isso se daria de duas formas possíveis, por meio de uma mobilidade completa, como ocorre em “*La Région Centrale*”(1971), de Michael Snow, ou em “*Mothlight*”(1963), de Stan Brakhage, ou de uma absoluta imobilidade das imagens. Como exemplos, Parente aponta filmes “gráficos”, como os de Len Lye, Robert Breer, Peter Kubelka; os filmes “subjetivo”, como os de Gregory Markopoulos, James Stanley Brakhage (Stan Brakhage); e, por fim, os filmes em que a distinção entre “filme gráfico” e “filme subjetivo” tenderia a desaparecer, como as obras de Michael Snow, Paul Sharits, Ernie Gehr, Hollis Frampton e Landow.

4 ANÁLISE FÍLMICA

“*Agripina é Roma-Manhattan*” (1972) color, s/s, 15min. Análise fílmica – *nãonarração* e narração no cinema moderno.

4.1 TRANSCRIÇÃO DO FILME

Nos segundos iniciais do filme, a tela é ocupada pela própria película. Passam-se 10 segundos até que começa o primeiro dos três blocos de imagens em movimento, a partir de uma catedral em contraluz, cujo recorte arquitetônico se destaca do céu. A câmera explora primeiro a catedral, em uma panorâmica vertical ou *tilt*, passa pelos prédios perfilados em uma avenida, até enquadrar uma figura feminina parada, que se destaca da imagem dominada por tons médios, pelo vestido vermelho. É nela, completamente paralisada em um plano americano, que a câmera se detém por alguns segundos, até sondar o corpo da mulher tal qual feito com a catedral, possibilitando a visualização de uma sandália “estilo romano”. É esse o único elemento alusivo que autorizaria traçar um possível paralelo entre a figura histórica Agripina, mãe de Nero, e a figura feminina que aparece no plano sequência. Corte. Visualiza-se novamente a catedral. O mesmo percurso é realizado pela câmera: *travelling* vertical da catedral, panorâmica que apresenta os prédios e Agripina. Mas, em seguida, a câmera efetua um zoom-in, fechando o enquadramento sobre o rosto de mulher, que fica face a face com os prédios de Manhattan até um *close-up*. Corte. Em um novo enquadramento, um contra-plongée, Agripina volta a dividir o espaço com as construções de Manhattan até que a imagem se feche novamente em seu rosto. Corte. Um zoom-out insere uma segunda figura humana, de caracterização latina. Vê-se seu rosto até que ele se insere no mesmo espaço antes ocupado por Agripina, a lateral de um carro vermelho em uma avenida. Esse homem latino abre a porta do carro, do qual sai Agripina que retoma a mesma posição dos planos-sequência anteriores. É possível supor alguma sugestão de anterioridade entre este plano e os primeiros? Graças ao plano médio visualizamos as duas figuras inseridas à margem da avenida. Corte. Um novo close-up nos apresenta os rostos de Agripina e seu companheiro. Somente neste momento é possível visualizar mais de perto a caracterização de ambos: a maquiagem na mulher, as costeletas da figura masculina. A ligação inusitada, de um latino americano a servir Agripina, seria a manutenção da concreção sousandrada⁶⁹ aberta aos fatos do cotidiano? Corte. Vemos Agripina em um plano americano, uma figura destacada sobre um fundo cinza. Só com o zoom-out que se segue é possível perceber que ela ocupa agora um prédio próximo a catedral, que volta a ser enquadrada. A câmera se ocupa novamente do prédio até se topo, enquadrando em

⁶⁹ A esse respeito, conferir p. 51.

seguida o céu e outro prédio em que Agripina está parada. Um zoom-in isola o rosto de Agripina, até seu rosto fique isolado sob o mesmo fundo cinza de antes. Corte. Em novos gestos estilizados, o casal incomum segue uma espécie de marcha, que é seguida com um *travelling*, até chegar à frente do prédio da The New York Stock Exchange, onde eles param e parecem olhar para a câmera. Corte. Com a câmera mais próxima do prédio da bolsa de valores, situada atrás dos personagens(?) de mãos dadas, vemos o casal entrar no prédio. Corte. Uma imagem em contraluz registra o céu entrecortado por construções. Como nas outras vezes, a câmera acompanha um prédio até enquadrar uma rua. Corte. O casal vemos o casal de costas e de mãos dadas se afastar, sem, contudo, vermos os dois sumirem no ponto de fuga à esquerda. Corte. A geometria das escadarias destaca as duas figuras humanas dos planos anteriores, que agora sobem os degraus. A câmera segue os personagens até a conclusão da subida, como se ganhasse independência continua a subir, momento em que passa a explorar a estrutura arquitetônica do prédio que traz clara influência greco-romana (monumentalidade, elementos que remetem à ordem dórica - colunas dóricas, tipo de entablamento –, frontão), ultrapassa a prédio em que deixou os personagens para enquadrar as construções que se localizam atrás e acima da espécie de “templo grego”, para finalmente retornar a imagem dessa construção, acompanhando sua estrutura até o final da escadaria, em ponto oposto ao que os personagens chegaram. Finda essa jornada, o plano segue novamente as linhas do prédio até chegar ao lado em que, segundo antes, os personagens haviam percorrido. Corte. Em seguida, em um plano geral, Agripina ocupa o meio da imagem, parada no topo das escadarias, com o braço apoiado na coluna, o que permite chama a atenção para a diferença de grandeza entre o corpo da personagem e a escala da construção. Um zoom-in aproxima Agripina, para logo em seguida permitir que a câmera siga, com mais detalhes, as linhas verticais da coluna na qual ela estava encostada, parte do entablamento em direção à direita, descer outra coluna, e, por fim, acompanhar as linhas horizontais da escada em direção à esquerda, possibilitando que um zoom-out insira novamente a personagem nessa construção de proporção monumental. Novo zoom-in recorta a personagem encostada na coluna. Corte. Claramente ocupando outra posição, de costas para uma das colunas, Agripina aparece em um primeiro plano, em contra-plongée, em uma tomada frontal. Um zoom-out permite visualizar o corpo da personagem descer as escadas com os mesmos gestos esquemáticos e mecânicos. Novo zoom-in que resulta em um close, só o rosto se desloca. A câmera desce, focalizando o pescoço, o colo, o braço e o vestido da personagem. Corte.

Imagem de um parque, uma panorâmica corre o local se deslocando para a esquerda. Corte.

Agripina – que pouco lembra a personagem tal qual se constituiu no primeiro bloco: vestuário, penteado, expressão corporal, etc. – desloca-se de uma ponta a outra de uma esquina, parece esperar, procurar algo ou alguém. A câmera acompanha seu movimento. Corte. No que parece ser um dos prédios que ocupam a esquina habitada por Agripina, a câmera faz uma panorâmica vertical, destacando os detalhes desse edifício até ultrapassá-lo e enquadrar o céu. A câmera errante passa por tons azuis e nuvens até encontrar o topo de outro prédio, com uma panorâmica vertical acompanha a construção até a copa das árvores, encontra outra construção até chegar ao topo da edificação e novamente esquadrinha o céu passando pelo topo de outros prédios. Finalmente, chega ao prédio que ocupa a esquina em que estava Agripina, encontrando-a de uma ponta a outra de uma esquina. Carros e ônibus cruzam a pista – um minuto de “deambulação”⁷⁰ celeste e arquitetônica até encontrar Agripina na esquina novamente. Corte. Mesma esquina: mesma cena vista antes: Agripina percorre a esquina como se a espera que alguém. Senhoras entram no primeiro plano enquanto atravessam a rua, vê-se atrás Agripina ainda cruzando a esquina. Corte.

Um homem se afasta de um carro, mas três pessoas ainda ocupam o veículo. Uma delas parece ser Agripina, sentada no banco da frente, olha em direção à câmera. Há um clima de descontração dentro do carro, Agripina sorri, uma figura feminina no banco de trás prepara-se para sair, enquanto do rapaz que se afastou do carro só se vê as mãos manipulando um envelope, por fim, seu corpo atravessa o quadro e sai. Vê-se mais nitidamente Mario Montez, extremamente arrumado, preparando-se para deixar o carro e Agripina. Corte. Uma mão pega dados dispostos em um tablado. Somente após um zoom-out, é possível visualizar, em um plano médio, o mesmo homem, o artista Antônio Dias, que na sequência anterior havia se afastado do carro. Ele se debruça sobre a grande superfície para pegar os dados e lança-os novamente. Começa uma espécie de jogo. A câmera, como os dados, passa pela tábua e chega à Mario Montez, agora enquadrado em plano médio também. Essa imagem se repete, tem grande senso de circularidade, especialmente após um zoom-in, quando a câmera desliza dos personagens para suas mãos, seguindo os dados pelo tablado até focalizar personagem oposto. Por vezes ao enquadrar um dos dois personagens, a câmera focaliza algum detalhe do figurino ou acompanha a estrutura de algum prédio até o topo para depois descer rumo ao, novamente, ao tablado. Corte. Um sapato de salto preto no canto superior esquerdo da tela destaca-se em cima do tablado. O restante da tela é dividida em duas partes o tablado iluminado e uma sombra que se

⁷⁰ Além do conceito comum de vagar sem destino, em “A imagem-tempo” poderíamos compreender ainda como o vagar da câmera subjetiva que nos apresenta o ambiente a partir do ponto de vista do personagem *flâneur*, em algumas obras do cinema moderno.

projeta sobre placa a partir do sapato preto. Um zoom-out permite que uma parte cada vez maior do tablado apareça, revelando um M. A câmera volta a circular entre os personagens. Corte. Um plano geral enquadra os topos dos prédios. Lentamente a câmera desce e é possível visualizar a bifurcação de uma via do tráfego. Um zoom-in fecha a imagem no verso de placas de trânsito e a câmera se desloca, com uma panorâmica, até encontrar Mário Montez. Corte. Em contra-plongée vemos Mário Montez, a câmera desliza em seu figurino, percorre o tablado com dados arremessados sobre ele, até chegar às pernas da figura masculina. A câmera sobe até que seja possível visualizar o rosto de Antônio Dias e segue em linha reta até novamente enquadrar Mário Montez. O movimento se repete: rosto, figurino, tablado, pés e pernas de Dias, sua cabeça, por fim o rosto de Mário Montez. Após zoom-in, no rosto de Mario Montez e o circuito se repete até reencontrar Mário Montez de novo e escapar para os topos dos prédios. Um zoom-out nos traz novamente para a bifurcação da avenida. Uma panorâmica passa por prédios, enquadra rapidamente Mário Montez e segue outro edifício até o topo. Bailar entre céu e topos de construções. Outra panorâmica desliza pelos prédios até chegar aos jogadores e seu tablado. Corte. Zoom-in em Mário Montez que se prepara para lançar os dados. A câmera desce, acompanhando o corpo do artista visual, passa pelo tablado e pelos dados, chega aos pés de Antônio Dias, sobe, focaliza seu rosto com um zoom-in. A câmera atravessa as construções sem focalizá-las até chegar ao rosto de Mário Montez. Fim.

4.2 ANÁLISE

Embora HO estruturasse em dois episódios – o primeiro, representado recorrentemente pelo ideograma⁷¹ AGRIR°M (figura 4), ao qual HO se refere como “Inferno de Wall St: Agripina é Roma-Manhattan” (AHO, nº de tombo 0212.72, p. 1 e 1248.72, p. 1) e o segundo denominado O-OráCULOS⁷² – o material depois montado por Andreas Valentin, para a

⁷¹ Conforme conta na ficha do documento tombado sob nº 1589/sd no Catalogue Raisonné do Projeto Hélio Oiticica e recorda Sheery (2015, p. 51).

⁷² O terceiro episódio – denominado pelo artista TOMBuloS – não foi concluído. Ademais, HO chega a gravar, em 9 de julho de 1972, uma sequência ainda sem nome para *Agripina é Roma-Manhattan*, conforme narra em carta para Haroldo de Campos (AHO, 1282.72, p. 5), o que dá indícios que não pertencia à O-OráCULOS ou TOMBuloS, já batizados à época da redação da correspondência, e possivelmente não pertencia ao primeiro episódio AGRIR°M. Em correspondência endereçada a Vergara, datada de 1º de agosto de 1972 (AHO, nº de tombo 1286.72, p. 1), HO propõe a gravação da transição entre o segundo e o terceiro episódios, o que, ao que tudo indica, também não foi realizado.

presente análise, o filme pode ser organizado em quatro blocos⁷³, identificados pelo espaço diegético e pelo conjunto de personagens que cada um deles mobiliza em alguma medida.

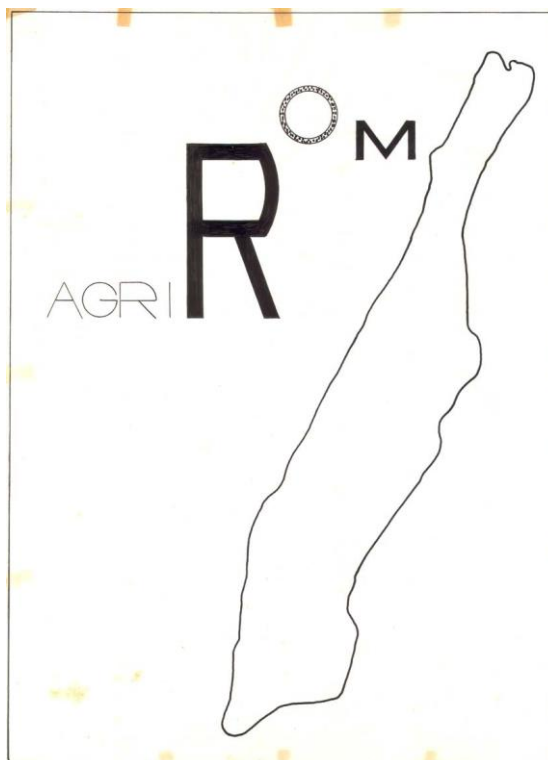


Figura 4. Ideograma feito por HO para o primeiro episódio.

Inicialmente, vale destacar certa independência de um pequeno conjunto de quadros, que separa o primeiro e o terceiro blocos, pois esse segundo fragmento da obra se inicia com uma câmera fixa que enquadra a vegetação do Central Park e ganha, em seguida, velocidade em uma panorâmica que deixa ver pouco, e muito rapidamente, os bancos e as cercas instaladas no local, destacando-se por não apresentar qualquer um dos personagens – ou, de acordo com a denominação dada por Oiticica, participantes – envolvidos nas outras três sequências que compõem o filme. Aliado a isso, nota-se que, exceto nesse plano feito no Central Park, nos outros três blocos há um recorrente céu que escapa entre as fendas que separam os topos das construções de NY e aos quais Oiticica se referiu, em carta para Haroldo de Campos, como “edifícios e céu magritteanos”(AHO, documento tombado sob o número 1282/72, datado de 18 de agosto de 1972), ou ainda em carta para Carlos Vergara como “edifícios magritteanos”(AHO, nº de tombo 0212.72, p. 1, datada de 22-27 de julho de 1972). Além do

⁷³ O primeiro bloco, aproximadamente até 7'39'', mostra Agripina, sozinha ou acompanhada de uma figura masculina em caracterização latina, parada em frente ou deslocando-se pelos prédios de Manhattan; no segundo bloco, que começa aprox. a partir do 7'40'', temos um breve plano do Central Park; o terceiro começa aprox. aos 7'46'' e expõe uma Agripina com gestos mais leves e descontraídos, que caminha em uma esquina, com o Flatiron Building ao fundo; e, por fim, no quarto bloco, iniciado aprox. aos 9'42'', vemos Mario Montez e Antonio Dias abandonando um carro, no qual está Agripina, e movendo-se em direção à câmera. Em seguida, visualiza um jogo de dados entre os dois.

efeito plástico e rítmico impresso por esses recortes (cheios e vazios) de céu e arquitetura, a frequente recorrência aos topos dos arranha-céus e da Trinity Church⁷⁴ ressoam certo ar suntuoso e colossal, que remete à temática do poder, evidenciado pelo contraste com a escala humana, obtido muitas vezes ou pelo posicionamento de câmera, nos inúmeros *contra-plongées* durante os quais visualizamos os prédios a partir de uma câmera baixa, ou ainda pelo movimento de câmera, por exemplo, quando o enquadramento percorre o prédio até chegar à diminuta figura humana – Cristiny-Agripina – no primeiro bloco do filme (Figura X – escala humana e arquitetura).



Figura 5. Trecho de *Agripina é Roma-Manhattan*. Intervalo: 3'05''- 3'21''. Câmera percorre prédios altos até “situar” Agripina em contraste com seu entorno.

A arquitetura assume papel destacado no primeiro, terceiro e quarto blocos no que o aproxima de outras filmagens em Super-8 feitas por Hélio, nas quais geralmente o destaque é dado à paisagem urbana, conforme notou Theo Costa Duarte (2017b, p. 190). Em “*Agripina é Roma-Manhattan*”, vê-se enfatizado o aspecto verticalizado, geometrizado e moderno desta paisagem, que lembra a opressiva cidade de *Metropolis*(1927), de Fritz Lang, bem como, em virtude dos movimentos de câmera para enquadrá-la, remete as oscilações dos jogos de poder e do mercado financeiro, esta última alusão também observada por Natasha Marzliak e Gilberto Alexandre Sobrinho (2017, p. 12).

Além da arquitetura, as cores – principalmente os vermelhos, azul com laranja e rosa dos figurinos de Agripina e Mario Montez – também chamam a atenção durante a visualização da película pois, ainda que inseridas numa relação de frente e fundo, destacam-se e quase

⁷⁴ Conforme observa Sheery(2015, p. 66): “Até 1890 era a construção mais alta na cidade, quando, finalmente, um arranha-céu conseguiu suplantá-la”.

“desprendem-se” da paisagem em tons terrosos e acinzentados, o que remete às ponderações de Hélio sobre a cor-luz, decorrentes da pesquisa sobre a cor estrutural e a cor-tempo, que está no cerne de proposições como “*Monocromáticos*”, nas quais a cor ganha uma autonomia frente ao corpo-suporte (FAVARETTO, 1992, p. 56), conforme já desenvolvido nesta dissertação, no tópico 5.2 - Breves considerações sobre a poética de Hélio Oiticica.

Decorrem dessas elaborações sobre a cor metafísica as posteriores experiências com as “estruturas-cor no tempo e no espaço” (FAVARETTO, 1992, p. 77), exemplificadas por proposições como os “*Bilaterais*” e “*Núcleos*”. Entretanto, cabe ressaltar o grande contraste entre a película e as últimas obras citadas devido ao retorno a bidimensionalidade da tela cinematográfica, com sua outra forma de temporalização, a implicar a não materialização da cor em estrutura, e da participação associar-se menos a uma vivência temporalizada da cor com o deslocamento do espectador e mais pela percepção associada ao discurso não narrativo proposto por HO – o que naquele momento da produção de Oiticica incluía necessariamente o papel integrativo do material audiovisual pelo participante e uma condição de filmagem mais aberta ao imprevisto, mas ainda não claramente repercutia em outra forma de exibição ou fruição pelo espectador, o que já era almejado pelo artista, mas só será alcançado posteriormente, com a desconstrução da arquitetura da sala de cinema que está implicada em “*Cosmococas*”. Nesse sentido, a temporalização da cor em Agripina é Roma-Manhattan decorreria também da própria natureza do signo cinematográfico.

Quanto ao figurino dos participantes, destaca-se especialmente a transfiguração de Agripina *femme fatale* – arquétipo da mulher sedutora e amoral que consegue o que quer, por vezes lida como misteriosa e “perigosa”, que dialoga tanto com o desempenho da atriz como ivamp de Ivan Cardoso, como com os registros históricos sobre Agripina Menor (TEIXEIRA, 2013, p. 13, 14) – trajando vestido vermelho decotado e sandália gladiadora preta, para uma errática Cristiny-Agripina Lolita, com conjunto esvoaçante composto por blusa rosa, saia azul e laranja e tamancos de salto plataforma, ambos arquétipos fortes e recorrentes na ópera, na literatura e no cinema – a exemplo de inúmeras personagens do Cinema *Noir*, além de *Carmen*, a novela de Prosper Mérimée, a ópera de Georges Bizet, o filme homônimo de Carlos Saura; *Lolita*, o romance de Vladimir Nabokov (1955) e a adaptação de Kubrick de 1962; *Laura* (1944), de Otto Preminger; *Gilda* (1946), de Charles Vidor; Phyllis em *Double Indemnity* (1944) de Billy Wilder; Rose em *Niagara* (1953) de Henry Hathaway; ou ainda Madeleine Elster/Judy Barton em *Um Corpo Que Cai* (1958), de Hitchcock, dentre tantos outros exemplos possíveis – como observa Rubens Machado Junior (2017) ao analisar Agripina, e certo paralelo entre a personagem e a *blonde star* de cinema, como Marilyn Monroe, essa categoria que caminha

entre “o sublime e o vulgar”. Vale destacar ainda uma maquiagem gráfica em preto nos olhos e um batom terroso escuro, ostentados por Agripina, aparentemente ao longo dos três blocos nos quais aparece. Em correspondência (AHO, nº de tombo 1249.72) HO enfatiza a complexidade da maquiagem de Cristiny e a pontua a necessidade de repeti-la caso fosse necessário regravar as cenas.

Sobre a figura de Agripina, provavelmente uma referência à Agripina Menor⁷⁵ – genitora, mentora e vítima de Nero, e não sua mãe, Agripina Maior – é possível constatar que o indício de sua presença decorre preponderantemente do título do filme, visto que não há indicação incontestável de sua presença no conteúdo fílmico. Do Canto X da obra *O Guesa*⁷⁶ (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 382), Hélio centra-se no verso que aproxima os dois impérios – o romano e o estadunidense, típico do processo associacionista de Sousândrade, comentado por Haroldo de Campos nas *Héliotapes* – para retirar o nome da película.

Apesar disso, é possível apontar que mesmo sorvendo dos versos constantes na obra pré-modernista⁷⁷ o título do filme e alguns lugares retratados⁷⁸, num primeiro momento não é possível perceber alusão clara ao personagem principal do épico de Sousândrade na película, o que permite supor que HO destaca o título do filme do livro de Sousândrade para associá-lo àquilo que lhe interessa, sem preocupar-se em adaptá-lo para o cinema. É possível, entretanto,

⁷⁵ Hipótese que se robustece com a descrição feita por HO em correspondência a Quentin Fiore, datada de 1º de julho de 1972, qual seja “[...] a girl (parody of Agripina, Nero’s mother) dressed modernly in red-mini with a pseudo-Roman shoe-sandal tying around her legs[...]” (AHO, nº de tombo 1259.72, p. 2), “uma garota (paródia de Agripina, mãe de Nero) trajada modernamente em um vestido curto vermelho com uma sandália pseudo-romana amarrada ao redor de suas pernas” (*tradução nossa*).

⁷⁶ Do seguinte fragmento:

“ – Agripina é Roma-Manhattan
Em *rum* e em petróleo a inundar
Herald-o-Nero aceso facho
E *borracho*,

Mãe-pátria ensinando a nadar!...” (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 382).

⁷⁷ Em introdução a obra *O Guesa*, Luiza Lobo destaca a diversidade de posicionamentos acerca da produção de Sousândrade, alertando que enquanto para Gilberto Mendonça Teles os Cantos II e X não apresentariam grande diferença do restante da produção romântica da época, para os irmãos Campos identificaram nessas partes da obra sousandradina uma “criação que foi considerada pioneira e pré-modernista” (2012, p. 12).

⁷⁸ Está no Canto X uma menção ao Central Park (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 301), ao New York Stock Exchange (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 358) e a tetos “que em outros tempos abrigaram George Washington” (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 297). A esse respeito, retomamos observação feita por Sheery (2015, p. 67, 68) sobre o Federal Hall National Memorial: “A quarta construção é o Federal Hall National Memorial, inaugurado em 1842, um edifício neoclássico que abriga um museu de história estadunidense, já foi o prédio do tesouro nacional e foi erigido no mesmo lugar onde um dia esteve o prédio onde tomou posse George Washington. [...] Erroneamente, Hélio também declara sobre a mesma construção: ‘um edifício [...] em q GEORGE WASSINGTON foi empossado, parece um templo romano’⁵⁶. O prédio onde Washington foi empossado ficava no mesmo lugar, mas foi demolido.”. A transcrição feita por Sheery, em cujo documento original o nome de George Washington está grifado corretamente, consta na carta escrita por HO em 13 de maio de 1972, endereçada à Ivan Cardoso, (AHO, nº 1249.72, p. 2). Há alusão à Irving no livro *O Guesa* (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 331) que, entretanto, não se remete ao Irving Trust Company Building, construído entre 1929-1931. Pode referir-se ao escritor Washington Irving ou ao banco Irving Bank of the City of New York, já em atividade quando da publicação dos primeiros trechos do que viriam a ser o Canto X em 1877 (LOBO, 2012, p. 36).

fazer um paralelo entre o personagem principal da obra de Sousândrade, não com o homem latino do primeiro bloco, hipótese levantada por Machado Junior(2017), mas com a Agripina de Oiticica, tendo em vista ambos compartilharem um destino trágico e certa condição de mobilidade espaço-temporal, com a qual é dotado Guesa, e apenas sugerida, ou melhor, possível para a Agripina do filme. Ademais, no Canto X, após atravessar as Antilhas, o errante personagem de Sousândrade entra no New York Stock Exchange (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 358), assim como faz Agripina, acompanhada de seu companheiro latino, no primeiro bloco da película.

Ciente dessas pequenas confluências, é possível conceber que é na forma fílmica que HO aproxima-se mais da obra literária, uma vez que “*Agripina é Roma-Manhattan*” parece resgatar a infiltração dos aspectos cotidianos que Oiticica identifica no processo de criação poética – e concreção – de Sousândrade, assim como o artista carioca aparenta identificar-se e buscar o mesmo processo associacionista⁷⁹ e fragmentário com o qual o autor maranhense desenvolveu “*O Guesa*” (LOBO, 2012, p. 31), especialmente no Canto X, tanto pela influência do épico sousandradino – e da interpretação do texto feita por Haroldo de Campos –, quanto pelo que esse processo resguarda de proximidade com a poética do artista carioca e as noções de concretismo e concreção expressas por HO e por Haroldo (AHO, nº de tombo 396.71).

Abraçada ao cotidiano e ao acaso e filmada com uma câmera Super-8 na mão, durante a película nada parece proibido diante da filmadora, tanto participantes, quanto transeuntes e veículos passam por sua frente e, às vezes, o equipamento quase interage como quinto personagem, como quando sua presença é destacada pela movimentação ostensiva que se intensifica ao final do plano rodado no Central Park, bem como quando David Starfish, Agripina-Cristiny (Figura 6) ou Mario Montez encaram a máquina e, especialmente, no último bloco, quando são enquadrados freneticamente céu-construções-corpos-jogo de dados em movimento circular e frenético, o que, por um lado, parece dificultar a possibilidade de a encarmos como uma câmera subjetiva, mas, por outro, leva tal movimentação de câmera à ganhar valor polissêmico, podendo conciliar-se, por exemplo, com as chaves de leitura expostas por Machado Junior(2017, p. 175) para esse trecho do filme

Conjugar à imponentia da reta círculos derivantes sugere-nos, como nas metáforas reprodutoras (da vida, do capital, do poder), uma reescrita da ordem tirânica em termos novos, de superação, emancipatórios — ou simplesmente completam a compreensão de um único processo integrado, inescapável?

⁷⁹ Como alerta Sheery(2015, p. 66, 67), uma das construções constantes no filme é o antigo prédio do Irving Trust Company, cujo nome foi cedido pelo escritor Washington Irving para dar confiabilidade ao banco. Chama a atenção que o escritor em comento é o autor do conto *The legend of Sleepy Hollow*(1820) e da novela *Rip Van Winkle*(1819), também citada em no Canto X de *O Guesa* (SOUSÂNDRADE, 2012, p. 329).



Figura 6. Trecho de *Agripina é Roma-Manhattan*. Frame extraído aos 4'21'' do filme. Cristiny e David Starfish encaram a câmera em frente ao NY Stock Exchange.

Em todos os blocos, exceto o que se passa no Central Park, os participantes coabitam e coexistem com outras figuras humanas alheias à captação das imagens: pessoas que passavam de bicicleta durante a quarta sequência, um homem na porta do prédio da Bolsa de Valores de Nova York que olhava a rua no primeiro bloco (Figura 6), mulheres que atravessavam uma avenida na terceira parte do filme. Mas, apesar de dividirem em alguns momentos os mesmos planos, essas figuras humanas não compartilham o mesmo tipo de gestualidade e/ou vestimenta dos personagens, especialmente no primeiro bloco, no qual há forte estilização da maquiagem, figurino e movimento corporal dos participantes. Na “película sousandrada” de HO, os acontecimentos são o próprio cotidiano recortado e ocupado pelas performances do participantes. Assim, há uma expansão dos elementos diegéticos, possibilitando que o enquadramento se abra para componentes estranhos e imprevistos, o que se harmoniza em certa medida com a leitura feita por Natalia Marzliak e Sobrinho (2017) de que o filme se realiza como um “vai e vem do mito e do cotidiano”.

Ora, nesse sentido, talvez seja possível afirmar que não existe elemento extradiegético, uma vez que não aparenta haver nenhum esforço para não enquadrar essas figuras e elementos

– que num primeiro momento pareceriam – não fazem parte do filme. Reforçando essa hipótese está a própria noção de ator que, em carta endereçada a Haroldo de Campos (PHO, documento tombado sob nº 1282/72, p. 2), Oiticica expõe ao comentar sobre a gravação de “*Agripina é Roma-Manhattan*” com Antônio Dias “[...]foi ótima a convivência com êle e filmamos; êle de ator (não acredito em ‘atores’, portanto quando disser ator leia ‘alguém q está diante das câmeras sendo filmado’)”.

Assim, alguns elementos possivelmente imprevistos e capturados no decorrer da filmagem podem ser considerados incorporados àquele universo, não sendo estranhos a esse “enredo” devido a sua abertura para a assimilação daquilo que é acidental e cotidiano. Ademais, essas pessoas permitem um maior destaque para a gestualidade formal, altamente enrijecida, e a caracterização atípica dos personagens, especialmente de Agripina e seu acompanhante “italiano estilo máfia” durante todo o primeiro episódio (Figura 7).



Figura 7. Caracterização estilizada de Agripina (Cristiny Nazareth) e rapaz latino (David Starfish).

Por isso, o filme parece inicialmente ocupar um lugar entre a ficção e a não-ficção, o que explica o recurso à caracterização destoante dos participantes quando comparados aos demais transeuntes, conciliado com a liberdade propiciada pela mínima roteirização e a simultaneidade de incorporação “ator”-personagem na encenação, já que traços característicos do participante eram mantidos no exercício do “personagem” como, p. ex., David Starfish ao desempenhar o rapaz latino, conforme constata Sheery (2015, p. 61) a partir de trecho de

documento no qual HO destaca “DAVID foi makeupeado pra parecer italiano estilo máfia (todos o são aqui: não quis fazer máfia-estereotipado-tough, mas doce como o DAVID é)”(AHO, nº de tombo 1249.72, p. 1).

Exibindo um desempenho dos atores não homogêneo, no qual de uma sequência à outra varia-se do mais documental para o mais encenado, é possível supor que o elenco de “*Agripina é Roma-Manhattan*” desempenha dupla e indistintamente um personagem e a si mesmo, sendo composto por Cristiny Nazareth como Agripina e como ela mesma; David Starfish como o acompanhante latino e ele mesmo; Mário Montez atua como Oráculo e ele mesmo; e, por fim, Antonio Dias como Oráculo e ele mesmo, no qual cada um deles cria e recria a si e ao personagem gesto a gesto. Ora, essa situação que permite ao filme pairar entre o ficcional e o não-ficcional, possibilitando múltiplas intercessões entre a teatralização, o imprevisito e o corpo cotidiano em “*Agripina é Roma-Manhattan*”, faz lembrar das reflexões de Parente (2000, p. 125) acerca do cinema indireto livre no qual a

[...]verdadeira improvisação é a do ‘jogo de máscara’ e dos parâmetros que fazem do filme uma contestação dos modelos preestabelecidos, e a expressão de um devir. Por jogo de máscara compreendemos tanto os atos de fabulação quanto a teatralização das atitudes dos corpos, das personagens reais ou imagéticas

Como visto acima, para o autor, esse jogo de máscaras, desempenhado pela fabulação ou pela teatralização das atitudes dos corpos, permitiria a libertação dos personagens da situação, situando-os numa região na qual ficcional e não-ficcional tornaram-se indiscerníveis e livres do modelo de verdade que costumeiramente os determina. Tal constatação parece retomar a reflexão feita por Deleuze ao abordar as potências do falso, qual seja, “O que se opõe à ficção [...] é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro” (DELEUZE, 2007, p. 183).

Sem deixar de considerar as diversas peculiaridades da película frente ao *corpus* fílmico a que Parente se refere, o cinema indireto livre, observa-se que “*Agripina é Roma-Manhattan*” também oferece elementos que tornam possível certa indiscernibilidade entre ficção e não-ficção, ou mesmo sua superação, advinda da afirmação das potências do falso, o que permite uma teatralização, ao mesmo tempo de si e de outro, criadora e uma ficção liberada do modelo de verdade, na qual os corpos estão prenhes de potência e virtualidade, possibilitando vislumbrar-se o embaraço na forma de identidade eu=eu dos participantes em seus devires. É justamente essa congruência, a do jogo de máscaras, que conduz Parente(2000, p. 106, 107) a afirmar que certa tendência do cinema experimental, identificada como “cinema do corpo”, traz mais em comum com os cineastas da imagem-tempo ligados ao cinema indireto livre, como Jean Rouch e Jean-Luc Godard, do que com o *corpus* fílmico da primeira tendência do cinema

experimental analisada por ele, qual seja, o “acinema”, o que explica a semelhanças do processo de passagem de uma imagem a outra entre aquelas duas primeiras cinematografias – cinema indireto livre e cinema do corpo.

Em meio a corpos liberados das tramas da história, mas expressivos das relações sociais que os atravessam e permeiam, por exemplo, no primeiro bloco, vê-se posturas que reafirmam a condição de figura da vida política romana, o que não poderia remeter a uma Cristiny-Agripina ativa, mas, rememorando o fragmento de Hegel transcrito por HO, a uma espectadora, uma observadora, com gestualidade estilizada e em meio as oscilações e especulações do poder-arquitetura e seus movimentos de câmera.

O primeiro bloco de análise do filme é composto por planos que exploram e confrontam Agripina, e sua nem sempre presente movimentação, em sua “relação” com os prédios de Wall Street. A câmera percorre tanto os prédios quanto o corpo da participante. Nesta seção, vê-se geralmente planos gerais, bem como primeiros planos obtidos por zoom-in acompanhado pelo espectador.

Na segunda parte, vê-se apenas de relance o Central Park, num plano geral que começa fixo e ganha velocidade em uma curta panorâmica. Assim como na primeira sequência, novamente, no terceiro bloco, Cristiny-Agripina, agora sozinha, já sem a gestualidade estilizada de antes, dá voltas na esquina em que está situado o Flatiron Building, momento em que predomina o plano geral. Como antes, a câmera acompanha a silhueta dos edifícios. E ao final, no quarto bloco, deixamos de acompanhar Agripina, que aparece dentro de um carro do qual saem Mario Montez e Antônio Dias.

São estes participantes que, nos planos seguintes, ocupam boa parte da película com um jogo de dados, saindo do enquadramento apenas para dar lugar ao céu e à arquitetura da cidade, quando rápidos closes são intercalados a planos gerais. Seja como figuras alegóricas e fantasmagóricas que denunciam a perpetuação das mesmas relações e reviravoltas do poder romanas em Manhattan ou como personagens ou presenças marginais concretas, que remetem ao fascínio exercido por “*Chelsea Girls*” sobre Hélio, a testemunhar, fabular e sobreviver às permanências e mutações do império de agora e de outrora, nota-se que os participantes não desempenham ações que reverberem ou conduzam ao próximo plano ou sequência, razão pela qual estas unidades fílmicas gozam de relativa autonomia.

Ao longo dos planos e planos-sequência que compõem o filme observa-se ainda que, apesar de valer-se de alguns closes, HO abdica de guiar o olhar do espectador para detalhes que indiquem ou contribuam para o desenvolvimento da trama. Nesse sentido, vale ressaltar que a própria estrutura do filme não possui linearização precisa, seus desmembramentos em

fragmentos simples e unívocos – os planos – não são utilizados como modo de contar de forma clara uma história.

Ademais, a ordenação dos planos não parece interferir no(s) possível(is) significado(s) geral(is) da obra e não há plano que se apresente inequivocamente como resultado dos anteriores e causa dos seguintes, dada a ausência de encadeamento lógico. Apesar de possivelmente remeter a uma modificação das formas de organização do poder, não há grande repercussão no significado da obra visualizarmos primeiro o Trinity Church ao lado do Irving Trust Company Building e depois o Bolsa de Valores e o Federal Hall National Memorial. E, embora recheado de closes, esses primeiros planos de *“Agripina é Roma-Manhattan”* não atuam como uma decupagem mais detalhada da ação que contribua na compreensão do nexos causal da sequência, que se desenvolveu após o primeiro cinema (MACHADO A., 1997, p. 104, 105) em detrimento de uma ordenação que permita sequenciar, encadear e relacionar os atos e as situações.

A título de comparação, tomemos como base as observações feitas por Arlindo Machado, no livro *“Pré-cinemas e pós-cinemas”*, sobre dois filmes representativos do início e da consolidação da forma de contar uma história no cinema, *“Attack on a China mission”* (1901) e *“Intolerance”* (1916). Naquela obra, Arlindo Machado divide o primeiro filme em quatro partes: a inicial com os Boxers atirando no missionário e invadindo a sede da missão cristã enquanto a esposa do religioso pede socorro da sacada da casa para alguém fora do quadro. Em seguida, após um corte, mostra marinheiros que se dirigem para socorrer a mulher. Nota Arlindo Machado (1997, p. 104) que

o gesto da mulher que acena com o lenço no fragmento anterior serve de aviso aos marinheiros e é graças a esse aviso que eles avançam em socorro da missão no fragmento seguinte. Os quadros que compõem o filme perdem a autonomia; já há um esboço de sintaxe amarrando-os entre si [...]

A passagem ilustra o início do processo de encadeamento lógico dos planos que se desenvolverá demandando maior fragmentação da história em planos diversos, em que cada um deles oferece uma informação clara, precisa e ordenada ao espectador, guiando seu olhar. Esse processo ocorre de forma ainda mais elaborada no outro filme citado pelo autor, qual seja, *“Intolerance”* (1916). A sequência escolhida por Arlindo Machado, desta película dirigida por Griffith, é a do tribunal.

Destaca o autor, que essa parte do filme se inicia com o único plano geral da sequência em contraposição à sua presença predominante nos filmes do primeiro cinema. A partir de então, há uma fragmentação em planos curtos da situação a fim de mostrar o ambiente e os personagens, para que então comecem as relações entre campo e contracampo, entre os planos

da esposa e do marido, e as ações próprias de um julgamento - discurso da acusação, apresentação da arma do crime, contestação do acusado, reações dos jurados, da esposa do réu e da verdadeira assassina – cada uma das quais a demandar um tipo de plano diferente, por ex., o close-up no rosto de culpa da verdadeira culpada pelo crime ou nas mãos aflitas da esposa do réu. Cumpre dizer, que as informações trazidas por cada plano cumprem uma função no encadeamento dos acontecimentos.

Já em “*Agripina é Roma-Manhattan*”, o tipo de plano não é utilizado para definir e enfatizar relações de causa e efeito, anterioridade e posterioridade entre as situações e ações desempenhadas durante o filme. Se é possível estabelecer algum vínculo entre os planos está no acompanhamento dos participantes em cada um dos segmentos do filme. Não há tentativa de guiar os olhos do espectador, apesar da intenção deliberada de HO em fazer “mais closes e fragmentos do q pans” (AHO, documento tombado sob nº 1248.72), o que a princípio limitaria a simultaneidade dos dados visíveis, tão instrumentalizada pela narração clássica (MACHADO, A., 1997, p. 101, 102, 105). Ao contrário, esses closes e planos americanos servem para acompanharmos a performance corporal dos participantes.

Quanto ao tempo diegético, a simultaneidade que pode ser suscitada entre os planos que compõem a obra não é aquela do filme clássico, com planos curtos e unívocos – quanto à informação que passam – ou com o desenvolvimento da montagem paralela ou alternada, mas a aposta em algo dúbio, que faz lembrar, sem, entretanto, confundir-se, a do primeiro cinema, no qual a simultaneidade é obtida pelo retorno temporal a cada sequência, sem que entretanto haja elemento que una as sequências, como, por exemplo, o desenrolar de um incêndio por várias perspectivas.

Dividido entre os breves planos em que Agripina, sozinha ou com seu parceiro latino, encontra-se entre prédios em estilo Neogótico – Trinity Church –, Neoclássico – NY Stock Exchange, Federal Hall National Memorial – ou Art Déco – atualmente BNY Mellon Building, à época o Irving Trust Company Building – de Manhattan, o primeiro bloco não estabelece com clareza a relação temporal, seja entre os planos que o compõem – nesse sentido, p.ex., não recorrer à montagem alternada implica necessariamente a sucessão da sequência de planos repetidos de Cristiny-Agripina? –, ou, principalmente, sua localização cronológica face a terceira e quarta sequências, já que faltam elementos de conexão e encadeamento que permitam situar temporalmente cada um dos episódios em relação aos demais com clareza.

Da mesma forma, cumpre destacar que a mesma pergunta pode ser realizada quanto a relação cronológica entre os dois últimos blocos de análise – qual seja, não utilizar a montagem alternada implica necessariamente a sucessão temporal da sequência de planos com a espera de

Cristiny-Agripina e depois seu encontro no carro com os participantes que, em seguida, aparecem lançando os dados? No segundo episódio, Cristiny-Agripina parece aguardar na esquina do Flatiron Building, outro prédio com elementos neoclássicos, o lance de dados, mas o encontro no carro com Mário Montez e Antônio Dias ocorreu antes, como uma espécie de consulta, ou depois da espera? E mais, vemos o Flatiron Building atrás de Mário Montez no final do último segmento do filme sugere que Cristiny-Agripina, que vimos no carro no início deste mesmo bloco, aguarda naquela esquina simultaneamente ao jogo de dados?

Também as turvas relações de campo e contracampo em “*Agripina é Roma Manhattan*” – afinal, não está claro se Agripina está no contracampo durante o quarto bloco? Parece uma sugestão plausível já que ocupa o outro lado do cruzamento em que se encontram Mario Montez e Antonio Dias – parecem remeter às experiências do primeiro cinema, ainda bastante amparadas na lógica espacial da encenação teatral, na qual basta que o ator saia de quadro para que outra personagem já não o veja. Nesse sentido, fica dúvida se o espaço ou, principalmente, o tempo “diegéticos” dos dois blocos são os mesmos. Por não recorrer a nenhuma das técnicas comumente usadas pelo cinema para representar uma lembrança, alucinação ou sonho ou outra forma qualquer de sugeri-los, o “fantasmagórico” primeiro bloco, bem como os outros segmentos do filme, não parece emular um evento imaginário, ainda que um viés onírico, constituído sem as interdições do ego, pudesse ser levantado pela reunião de elementos desconexos – ou que aparentam sê-lo – livremente associados.

É possível observar, em alguns momentos, certa ruptura imagética entre os quadros que compõem um mesmo plano, por exemplo, quando deixa de acompanhar Agripina com movimentos de câmera que passam a esquadrihar e enquadrar as construções de Manhattan, o que sugere que tanto ou mais que as performances corporais, quer-se chamar a atenção para esses corpos – da *femme fatale*, mas também da mulher, do travesti e do latino/estrangeiro – em um determinado contexto, que é o cenário imperialista e colonizador.

A dinâmica de causa e efeito, que permitiria o encadeamento das cenas e sequências, é turva e precária, no qual inclusive estão ausentes ações espetaculares e heroicas por parte por participantes. Rodado em filmagem exclusivamente externa, o enquadramento da arquitetura, recorrente ao longo da película, proporciona alguns momentos de “vazio” no transcorrer da narração fílmica, na qual os personagens são menos desenhados e mais alusivos em sua proto-caracterização, em constante ambivalência indiscernível entre eles mesmos e seus “personagens”.

Nesse sentido, não é possível estabelecer com precisão quem são, como ocorre com Antônio Dias – que pode ser encarado em conjunto com Mario Montez como uma entidade

divinatória ou como figuras latinas alheias ao *mainstream* que participam do jogo, como evento aleatório, casual e, em alguma medida, decisório – ou o que motiva determinadas ações desempenhadas pelos participantes ao longo do filme ou mesmo o resultado dessas ações – sabe-se que o casal – Agripina e Starfish – entra no prédio da Bolsa de Valores, mas não são apresentados elementos que permitam supor o que farão ali e a razão de se deslocarem até o local ou da mesma forma que não é revelado do se trata o encontro entre Agripina, Antonio Dias e Mario Montez no início do quarto bloco – saber seu fim trágico? –, por exemplo. Com a fragilidade do encadeamento e da estruturação da situação, ganha ênfase o desempenho dos comportamentos isolados e quase autônomos, liberados de possíveis relações causais demasiado explícitas, o que faz com que o que se destaque seja o corpo, suas atitudes e todo tipo de relação entre esses corpos e a cidade, associada ao poder materializado nas edificações de escala não-humana.

Se é lícito falar em vínculo entre os planos, esta vinculação dá-se em razão dos personagens e, em menor medida, sua movimentação. Em “*Agripina é Roma-Manhattan*” não aparenta haver vínculo dos planos pelo olhar dos personagens, como quando um personagem olha e o espectador visualiza o que ele enxerga, apesar da dubiedade assumida pelo quarto bloco. Nesse sentido, seria possível questionar se o último bloco – que se concentra no jogo de dados sobre uma tábua intercalados com imagens dos prédios e do céu – é o ponto de vista subjetivo de Agripina, que na sequência anterior aparece andando na esquina em que se localiza o Flatiron Building.

Nota-se que há a exacerbação dos elementos que permitem perceber o caráter fundamentalmente descontínuo do significante – vê-se o que aparenta ser a borda da película entre os blocos, alguém que fotografa a cena ou ainda a súbita reaparição de Agripina durante o terceiro bloco, bem como sua presença inusitada e efêmera no carro durante quarto bloco. Como dito anteriormente, espaço e o tempo da narrativa fílmica não são claros e homogêneos dificultando a construção de um universo diegético pleno, no qual seja possível situar com clareza os personagens em relação uns com os outros, como na dúbia relação entre o terceiro e quarto blocos já citada.

Dadas as lacunas, pode-se presumir múltiplas relações de conexão, simultaneidade ou anterioridade entre os quatro blocos que compõem o filme, por vezes parecendo que ambas coexistem no interior da película, pairando certo grau de indiscernibilidade entre presente e passado, emaranhados.

Entendendo os personagens sob o aspecto simbólico e alegórico, como perpetuação em Manhattan das mesmas disputas e reviravoltas do poder, seria possível conceber o tempo dos

segmentos da película como simultaneidade, especialmente entre a terceira e quarta fração do filme, por reportar a presença das negociatas e brigas por poder com ares romanos no âmago da metrópole estadunidense, no qual o primeiro bloco pode ser encarado como simultâneo aos dois últimos ou como anterior, se tratar-se de uma releitura ou representação livre e paródica da Roma de outrora. Devido a abertura da proposição fílmica seria possível compreender então o primeiro bloco como simultâneo aos dois últimos, no qual enfatiza-se a Roma que perdurou na Wall Street sousandradina, no qual lençóis de passado se sobrepõem e se amalgamam, ou ainda supor uma passagem sequencial do primeiro trecho do filme como império romano para o terceiro e quarto segmentos como o império norte-americano e seu jogo especulativo, cuja transição seria ilustrada pela rápida panorâmica do Central Park.

Por outro lado, é igualmente possível alinhar as sequências, cujo interstício é pouco determinável, como sucessões, mais claramente, ao substituir o caráter alegórico pelo valor concreto da presença dos participantes, principalmente nos blocos finais, funcionando quase como um jogo de inversão de papéis, no qual aqueles excluídos da esfera de decisão – mulheres, travestis, latinos, marginalizados – ocupam e se transmutam nos que decidem – detentores de poder imperial.

O jogo alheio e indiferente, quem sabe com alegria trágica, de Antonio Dias e Mario Montez, quer porque divindade superior Oratório, quer porque ostenta liberdade marginal, talvez traga consigo o velho vaticínio de que todos, inclusive poderosos, estão em algum grau sujeitos aos acasos e revés do jogo no desenrolar das conspirações e intrigas palacianas, como foi o destino de Agripina Menor, ou da “especulação wallstreetiana”(AHO, nº de tombo 2342.73) e dos “roubos e negociatas da vida política e financeira da democracia norte-americana” que inspiraram Sousândrade (LOBO, 2012, p. 13).

Mas o lançar de dados, que flutua entre o sagrado – em sua referência ao oráculo – e o não sagrado – sua concretude de jogo –, abre para combinações imprevistas (AHO, nº de tombo 2342.73) não somente na vida política, como nas questões estéticas, para as quais o artista trágico diz sim em seu perpétuo estado de invenção(AHO, nº de tombo 2555.79, p. 7), ao devir. Somente muito tempo depois de “*Agripina é Roma-Manhattan*”, em 1979, Oiticica iria transcrever alguns trechos de Deleuze, a respeito de Nietzsche, no Manifesto Cajú, que parecem dialogar com as intuições da película

On n'a jamais compris selon Nietzsche ce qu'éfait le tragique: tragique = joyeux. Autre façon de poser la grande équation: vouloir=créer. On n'a pas compris que le tragique éfait positivité pure et multiple, gaieté dynamique. Tragique est l'affirmaton: parce qu'elle affirme le hasard et, du hasard, la nécessité; parce qu'elle affirme le

*devenir et, du devenir, l'être; parce qu'elle affirme le multiple et, du multiple, l'un. Tragique est le coup de dés.*⁸⁰ (AHO, documento tombado sob nº 0114.79, p. 12, 13)

O jogo de dados é ele mesmo, ou seja, reunião de corpos concretamente entregues ao deleite e ao acaso, e é ainda uma referência direta à Mallarmé, mas também subsidiariamente ao próprio Sousândrade, que, segundo Haroldo e Hélio, ao escrever o *Inferno de Wall Street* antecipou o poeta francês, conforme consta nas Heliotapes (AHO, nº de tombo 396.71, p. 5, 6) e foi também registrado por Lobo (2012, p. 14).

Mas mais que a inspiração na divisão tipográfica dos jornais – assimilando-a como blocos de realidade e cotidiano – e da “ambiguidade como recurso estilístico, que multiplica as significações concomitantes em níveis diferentes”(MEHOUDAR, 2009, p. 29), que HO sorve dos dois poetas, o filme em seu lance de dados parece retomar a dedicatória de Mallarmé em Igitur “*Ce conte s’adresse à l’Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même*”⁸¹ (MEHOUDAR, 2009, p. 38), com a sua “*nãonarração*” a acenar e demandar a completude pelo outro, como parecem interpretar também Natasha Marzliak e Gilberto Alexandre Sobrinho (2017, p. 15) ao apontar que “sua não-linearidade altera a percepção, sugerindo a uma invenção narrativa no pensamento de cada pessoa que o assiste”.

Como dito anteriormente, o espectador é convidado a acompanhar os personagens desempenharem ações que não guardam relação clara ou decorrência sequencial precisa com fatos anteriores ou posteriores em cada um dos blocos como, p. ex., perambular pela metrópole, subir escadarias do Federal Hall National Memorial, entrar em prédios, no caso o NY Stock Exchange, ou olhar o horizonte, tal como faz Cristiny-Agripina no primeiro bloco.

Já nos dois últimos blocos filmados por HO, é lícito supor que a personagem aguardar algo ou alguém em uma esquina movimentada no penúltimo bloco, deixando aberto e implícito que o esperado por Cristiny-Agripina – que ostenta figurino e gestualidade bastante diferentes do primeiro bloco – seria o resultado do lance de dados ou o encontro com os outros participantes no carro, que aparecem no início do bloco seguinte. Essa ambiguidade deve-se à frágil continuidade dos espaços diegéticos – somente fílmica, já que ambas tomadas foram realizadas na esquina da 23th, 5th e Broadway – dos dois últimos blocos. O último bloco, no qual aparece o jogar dos dados – ainda que a simular um encontro casual desejado, permite múltiplos significados, possibilitando que o plano-sequência se abra ao espectador em

⁸⁰ “Nunca foi possível compreender, segundo Nietzsche, o que era o trágico: trágico = alegre. Outra maneira de expor a grande equação: querer = criar. Não se compreendeu que o trágico era positividade pura e múltipla, alegria dinâmica. Trágico é a afirmação: porque ele afirma o acaso e, do acaso, a necessidade; porque ele afirma o devir e, do devir, o ser: porque ele afirma o múltiplo e, do múltiplo, o uno. Trágico é o lance de dados.” (Tradução nossa).

⁸¹ “Este conto se dirige à inteligência do leitor que põe as coisas em cena, por ela mesma.” (Tradução nossa).

significações ligadas ao acaso, vaticínio, disputa por poder, jogo político e financeiro, linguagem, *chance operation*, dadas a referência mallarmeana e sousandrada, já comentadas anteriormente.

No primeiro bloco, a câmera explora Agripina, “apresentando-a” e “descrevendo-a” uma e mais outra vez e, por fim, enquadrando-a por novo ângulo, mas não só. Em boa parte dos sete minutos e quarenta segundos do primeiro bloco, os personagens estão parados ou completamente paralisados, momentos nos quais acompanhamos apenas os mais sutis movimentos de Agripina, graças a alguns closes ou planos médios. No restante do tempo, como exceções, vê-se Agripina, acompanhada, quando se dirige a Bolsa de Valores de NY ou ao Federal Hall National Memorial, ou quando o abandona a pé, momentos em que ela e seu acompanhante latino executam gestos lentos, solenes e engessados, que adquirem um peso diferente na película já que quase totalmente desobrigados de exercer uma função na intriga.

Esses corpos, esvaziados de contexto pela fraqueza com que se desenhou a trama, possibilitam assim a ênfase na visualização dos comportamentos desenvolvidos pelos participantes, que, em grande parte das vezes, repetem os gestos ou desempenham-nos muito lentamente, apresentando-nos a maneira que esses seres passam o tempo, a própria duração inscrita nos corpos. Mas, diferente de “*Eat*” (1963), “*Kiss*” (1963) ou “*Sleep*” (1963) de Andy Warhol, nos quais a câmera fixa detém-se insistentemente, ainda que mudando de ângulo durante a filmagem do “corpo cotidiano”, esse corpo afetado pela duração, em “*Agripina é Roma-Manhattan*” a câmera é inquieta e constantemente deixa de explorar os corpos, que ocupam um lugar entre a postura ritualística e/ou ficcional e a cotidianidade, para recorrer a passeios pelo céu e pela arquitetura de um império mumificado.

Ao contrário do cinema clássico, em “*Agripina é Roma-Manhattan*” não se verifica qualquer indício do esquema peculiar da “grande forma” da imagem-ação, qual seja, situação percebida – ação – situação modificada, no qual os comportamentos dos personagens contribuem para a passagem de uma situação a outra, em um caminho espaço-temporal em que haja a progressiva modificação de uma situação inicial em situação final. Nem mesmo elementos que indiquem a adoção de um esquema sensório-motor invertido, sob a fórmula ação – situação – ação, tal qual expõe Deleuze sobre um cinema da imagem-ação em “pequena forma”. Nesse sentido, como já foi observado acima, nota-se a ausência de obediência a um encadeamento cronológico das imagens, que por sua vez não se orientam em função de ação(ões) que movimentem paulatinamente uma intriga pelo desenvolvimento dos esquemas sensório-motores, articulação imagética que caracteriza a narração orgânica.

As ações dos personagens se dissipam, perdem-se em situações sugeridas ou vagas, parecem soltas ao longo do filme, sem que seus comportamentos pareçam determinantes no desencadear de novas situações e outras ações. Em uma primeira visada, que melhor descrição dos personagens que vagam durante “*Agripina é Roma-Manhattan*” a não ser que sua “ação flutua na situação mais do que a arremata ou encerra” (DELEUZE, 2007, p. 13)? E, assim como já não ocorre o prolongamento da percepção em ação, também não há a especificação de imagens, gerada a partir do intervalo de movimento – cujo produtos seriam as imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação e outras, com seus respectivos enquadramentos –, inseridas em um espaço hodológico claro e localizadas em tempo cronológico.

Se os participantes são espectadores de algo que os ultrapassa em força e grandeza, como os personagens do Neorrealismo italiano observados por Deleuze, essa potência vem do cotidiano, do devir ou das esferas de poder corporificadas mais pelas edificações que pela figura de Agripina, a suscitar que o exercício de poder mesmo por quem o detém está fatalmente além de seu controle, também suscetíveis ao revés da sorte e do destino, que fatalmente os atropela e ultrapassa, pois, a regra é o acaso.

Ademais, observa-se que, em “*Agripina é Roma Manhattan*”, os espaços retratados também são algo desconectados, mas diferente do Neorrealismo, as situações aqui são ainda mais precariamente delineadas. Nesse sentido, se em “*Stromboli*” ainda que se saiba pouco sobre a personagem, tem-se ideia de que desejos imediatos movem Karen a casar-se ou a atravessar a área vulcânica, ainda que suas ações se deparem com forças superiores que a paralisam e permitem sua chegada a camadas mais profundas da realidade – “da alma e corpo da ilha” (DELEUZE, 2007, p. 62), o mesmo não pode ser acessado sem grande ambiguidade e multiplicidade quanto aos comportamentos dos participantes de Oitica.

Ademais, inicialmente não se vislumbra na película de HO grandes semelhanças com a imagem-tempo tal qual construída por Robbe-Grillet em “*L’immortelle*”(1963) ou em “*O Ano Passado em Marienbad*”(1961), qual seja, a emergência de múltiplos presentes impossíveis se reafirmando, desmentindo, reaparecendo, com cada personagem reagindo de acordo com o tempo em que está inserido (DELEUZE, 2007, p. 125), a denunciar a simultaneidade das pontas de presente desatualizadas identificada por Deleuze.

Algumas observações podem ser feitas ao comparar o Super-8 de HO com os filmes do jovem Stan Brakhage, especialmente “*Interim*” (1952), em contraposição, por exemplo, a “*Unglassed Windows Cast a Terrible Reflection*” (1953) ou “*The extraordinary child*” (1954). Na primeira obra do cineasta estadunidense citada, assim como em “*Agripina é Roma-Manhattan*”, pouquíssimas informações são sugeridas ou apresentadas para o espectador. Nesse

sentido, durante “*Interim*”, acompanha-se dois personagens que vagam em um campo, passeio que se torna um breve encontro amoroso até que ambos voltem a caminhar em um retorno ao local onde começou o filme. Talvez seja possível aduzir que ante a absoluta escassez de informações sobre os personagens e a fragilização da intriga, em “*Interim*” assim como em “*Agripina é Roma-Manhattan*”, sobram ênfases sobre os comportamentos, relações e corpos.

Já como contraponto, observa-se que “*The extraordinary child*” (1954) inicia-se com breve referência a um casamento, para logo em seguida voltar-se para as artimanhas do bebê desse casal frente a visita de um médico, usado pela atípica criança para escapar do lar. Por fim, em “*Unglazed Windows Cast a Terrible Reflection*” (1953), talvez a intriga mais nítida dentre as obras citadas, Brakhage envolve o espectador em uma situação de crescente rivalidade juvenil, cuja série de ações encadeadas dos personagens leva ao desfecho trágico.

Deste modo, apesar de experimentais, esses filmes de juventude de Brakhage em muito se diferem dos filmes subjetivos posteriormente feitos por ele. O que remete à observação feita por André Parente(2000, p. 86 e ss.) no que tange a falsa oposição entre cinema experimental e cinema narrativo. Por sua vez, cumpre observar que a narração de “*Agripina é Roma-Manhattan*” difere muito das articulações de imagens exposta em obras como “*Mothlight*” (1963), “*Prelude I*” (1996) ou, em alguma medida, “*Dog Star Man*” (1964), todos feitos por Brakhage. Nestas obras, há um constante ou recorrente livre percurso das imagens numa ultrapassagem do intervalo de movimento, este essencial para os processos de passagem e/ou especificação de uma imagem a outra.

Lembrando o universo acentrado de Henri Bergson, essas imagens remetem às apreensões totais, percepções liberadas do corpo, e, em algo próximo a um estado gasoso da percepção, interagem umas sobre as outras estabelecendo relações entre si que estão fora dos parâmetros da percepção humana. A ruptura com o esquema sensório-motor não pode ser de outra forma senão total. Por esta razão, Parente(2000, p. 94, 96) insere o diretor estadunidense no “acinema”:

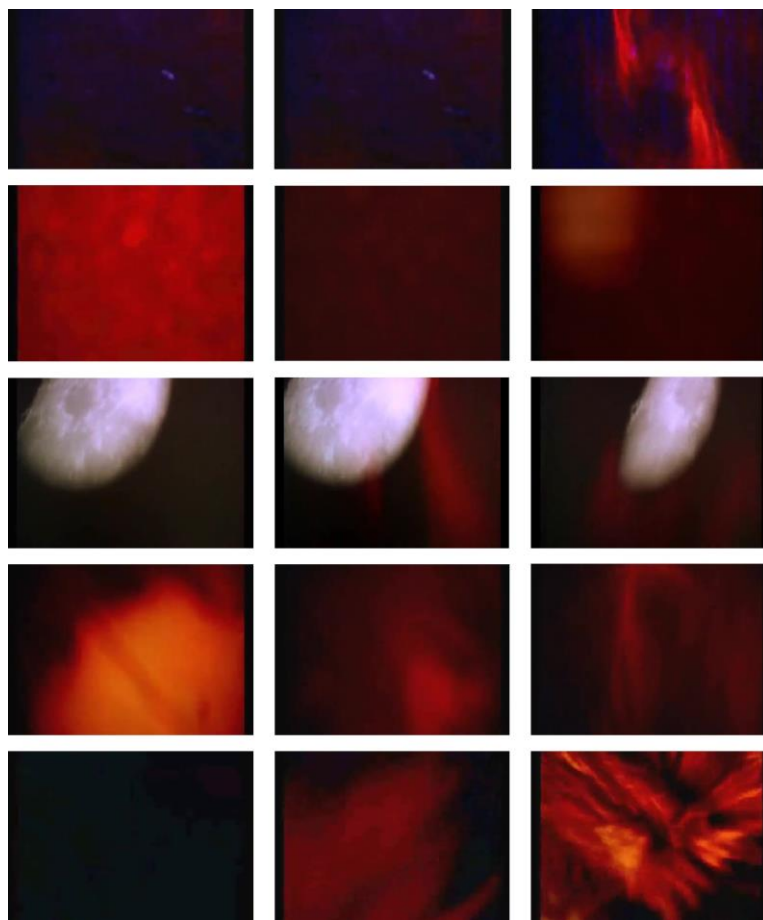


Figura 8. Fragmento do prólogo de “*Dog Star Man*” (1964), de Stan Brakhage. Quando a articulação de imagens no cinema se aproxima de um olho anterior ao homem.

Sheery (2015, p. 17, 19, 20) observa que certa narratividade atravessa “*Agripina é Roma-Manhattan*”. Essa constatação condiz com o fato de HO, pelo menos inicialmente, não se contrapor a narração como um todo, mas com determinada forma narrativa romanesca, conforme explorado no capítulo 2. Por outro lado, é possível supor que isto se deve ao fato explicitado por André Parente em sua obra “*Narrativa e modernidade*”. Nesse livro, Parente apresenta argumentos para defender que a narratividade fílmica é quase sempre consubstancial aos processos imagéticos, o que o levou a, partindo da reflexão deleuziana e blanchotiana, chegar a um desfecho que ele considera diferente da conclusão de Deleuze. Isto porque para Parente (2014, p. 11), o filósofo francês opõe imagem e narrativa.

Por seu turno, após analisar o cinema pós-guerra, especificamente o disnarrativo, o experimental e o direto, Parente defende que somente uma dentre as tendências do cinema experimental, o cinema-matéria ou acinema, é não-narrativa, visto que a relação entre suas imagens remete a um universo anterior à percepção. Dessa forma, a interação entre imagens ocorreria sem o processo de especificação, já que esse processo pressupõe um centro de indeterminação, conforme discutido no capítulo 2. Em seu lugar, as imagens reagiriam umas

sobre as outras imediatamente, sem limitações de ordem espaço-temporal. Diante da impossibilidade de relacioná-las, segundo parâmetros de percepção humana, e de fazer a passagem de uma imagem a outra, é nessa cinematografia – Brakhage, Kubelka, Snow, dentre outros – que a narração se torna impossível.

Dessa forma, sobre “*La Région Centrale*”(1971), Parente (2000, p. 104) assevera que o filme, que capta montanhas no Quebec a partir de movimentos de câmera pré-programados em todos os sentidos e eixos, “se constitui pela ultrapassagem das coordenadas humanas e pela elevação da percepção e do corpo a uma variação universal, em que todas as imagens, corpos e eixos se permutam”. Sob esta perspectiva, é possível conceber que a obra se erige sobre uma forma de perceber que ultrapassa a percepção natural, tal qual captada pelos seres vivos, rumo à uma restituição do olho à matéria.

De modo particular, valendo-se de padrões de repetição, duração e luminosidade, Peter Kubelka, em obras como o curta-metragem “*Adebar*”(1957) ou “*Arnulf Rainer*” (1960) recoloca um estado gasoso de percepção completamente livre pelo desfile ágil de luzes e imagens que não guarda vínculo com a percepção natural. No primeiro filme, o diretor manipula trechos de imagem em movimento e recortes congelados dessas imagens. Ao longo do filme, a ordem em que esses dois tipos de imagens são dispostos varia, bem como positivo e negativo do filme e o sentido esquerda e direita em que são apresentados, em uma série combinatória de imagens. Já em “*Arnulf Rainer*” (1960), a alternância da tela entre o branco e o preto varia seu ritmo acompanhada de som nem sempre sincrônico.

Quanto à “*Agripina é Roma-Manhattan*”, embora a câmera, que acompanha os corpos e seus comportamentos, ceda espaço em alguns planos para um outro tipo de movimentação, mais livre, nos quais são enquadrados o céu e elementos da arquitetura, como topos de arranha-céus e prédios, essa movimentação ostensiva lembra apenas muito vagamente os livre movimentos de câmera e enquadramentos presentes em obras como “*La région centrale*”(1971). Não parece ser o suficiente para a mobilização de imagens que não pressuponham centro de indeterminação, o que permitiria uma ultrapassagem das preensões parciais por estas imagens. Nesse sentido, as coordenadas da percepção humana parecem ainda se fazer presentes. A diferença torna-se ainda maior quando comparado o filme sousandrino de HO às obras supracitadas de Kubelka.

Por todo o exposto, é possível indicar certa confluência entre a cinematografia pós-guerra e a experiência em imagem em movimento inconclusa de HO. Tal qual outras produções cinematográficas anteriores ou contemporâneas, reflete uma negação à narrativa linear. Para tanto, a película sousandrino de HO vale-se da exaltação da fragmentação narrativa, o que

compartilha com o Cinema Marginal. Por seu turno, em “*Agripina é Roma-Manhattan*” observa-se ainda tempo mortos, personagens cujas ações não estão submetidas à intriga e não contribuem para o desenvolvimento e unidade da história, situações dramáticas precariamente desenhadas e que não se regem por qualquer cadeia de ação-reação a ser refletida na montagem. Ademais, acompanhamos os participantes com suas posturas e atitudes, seu corpo cotidiano que – por que não dizer? – “introduz um antes e um depois no corpo” (DELEUZE, 2007, p. 234), instâncias de uma contínua teatralização criadora de si mesmo e do outro, a reivindicar as potências do falso, e, por outro lado, a permitir a coexistência de múltiplos passados que eclodem simultâneos e indiscerníveis do presente.

Assim, não obstante o desenvolvimento e execução da “*nãonarração*” por Oiticica, constatou-se que sua oposição não é, pelo menos em princípio, a toda e qualquer narrativa, razão pela qual a narração de HO difere tanto da ruptura com a narratividade peculiar ao “*acinema*”. A ruptura proposta pelo artista carioca opõe-se a narração clássica, com forte inspiração na tradição romanesca da literatura ocidental, tal qual estruturou-se na segunda metade do séc. XVIII e o início no séc. XIX.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação propôs-se a analisar a obra “*Agripina é Roma-Manhattan*”(1972), a partir do conceito de “*nãonarração*”, elaborado e exercido pelo artista Hélio Oiticica, e das considerações sobre a narração no cinema moderno ancoradas no pensamento deleuziano, com o intuito de compreender em que medida a proposta “*nãonarrativa*” de HO e a narração nos cinemas modernos se aproximam e se diferenciam. Para tanto, valeu-se majoritariamente das contribuições de Oiticica, Gilles Deleuze e André Parente.

Durante o processo de busca por elementos que situassem e possibilitassem o estabelecimento de conexões entre narração na produção e reflexão de Oiticica e nas discussões que permeiam o campo cinematográfico, o presente estudo tentou não perder de vista como a “*nãonarração*” reflete e se insere também no desenvolvimento dos elementos da poética do artista carioca.

Embora sintetizado como “*nãonarração*” somente em 1973, em texto de apresentação da proposição “*Neyrótica*”, foi constatado que, pelo menos desde 1971, HO demonstrou expressamente em seus escritos sua insatisfação com a linearidade e com a continuidade, no que se aproxima da cinematografia do pós-guerra, optando pelo recurso à fragmentação narrativa já em seus projetos de 1968-9, e enfatizando-a em obras de alguns cineastas, notadamente em filmes ligados ao Cinema Marginal.

Aprofundando a desestruturação da narrativa já esboçada pelo Cinema Novo, o ciclo marginal rompeu com a organização dos planos a partir da intriga, em uma sucessão linear. Dando ênfase à expressão dramática em detrimento do desenvolvimento progressivo da ação que transformaria as situações, por vezes concebeu o andamento da intriga por saltos, na qual há a exploração de situações dramáticas que não guardam conexões claras entre si e cujas ações que justificariam sua transformação e desenvolvimento são sonegadas ao espectador, em contraposição à narrativa clássica. Observa-se, portanto, que tal desestruturação da intriga se aproxima muito da proposta de HO, razão pela qual entende-se o fato de, por “*nãonarrativos*”, HO referir-se tão somente a filmes do Cinema Marginal na documentação consultada. O recurso a planos longos, fala como prenhe de função narrativa ausente, o imprevisto e a fragmentação da intriga são características partilhadas entre parte da filmografia do ciclo marginal e “*Agripina é Roma-Manhattan*”.

Ademais, deduz-se que Oiticica atribui ao encadeamento lógico-linear um efeito deletério: a predisposição a transformar o filme em bem de consumo e a uma relação de fruição passiva e automática, daí sua proximidade com a representação figurativa na pintura, que pouco

dialoga com o valor crescente que a participação adquire ao longo do desenvolvimento da poética de HO. Considerando a indissociabilidade entre as questões estéticas, éticas, sociais e políticas para Oiticica, o que o aproxima do movimento antropofágico, constatou-se que, para o artista, a submissão do cinema ao formato narrativo hegemônico retroalimentaria um lazer capturado, criado dentro da demanda consumista e por uma lógica de domesticação e automatização dos sentidos, que se aproxima do reconhecimento sensório-motor ao qual Deleuze se refere.

Afastando-se da fruição imersiva e da imagem limpa do cinema “importado” e canônico, HO identificou no cinema marginal e procurou desenvolver, por exemplo, em *“Agripina é Roma-Manhattan”*, uma experiência que reflete sua preocupação com uma série de questões relativas ao imperialismo, ao contexto de produção cinematográfica, à produção de arte por artistas de países subdesenvolvidos e à repercussão do fator político-econômico sobre a invenção estética.

Observou-se que a visada do artista sobre a condição marginal, como única capaz de garantir-lhe liberdade e estado de invenção brutal num contexto repressor – Brasil – ou excludente – EUA, e sobre as consequências do subdesenvolvimento para o país e para os artistas locais – cuja implicação mais direta é a precariedade –, reverbera na sua leitura das alternativas construídas pelo cinema nacional e na construção de suas proposições que, tão abertas quanto a forma de narrativa que sugeriu, visam proporcionar um exercício de liberdade ao participante, considerando o artista como um proponente de práticas e outras formas de viver, mais que de obras acabadas.

Em sua *“nãonarração”* em Super-8, HO revisitou a concreção de Sousândrade e seus blocos macro crus de cotidiano como referência formal e gancho para abordar ou, talvez seja possível afirmar, oferecer uma imagem total sobre o poder, *change operation*, imperialismo, valendo-se para isso da deglutição das influências de Cage, McLuhan, da paródia ao cinema de gênero histórico, dos cinemas modernos, oferecendo ao participante fragmentos de olhar sobre a metrópole – uma Roma ou Manhattan, que na verdade é qualquer centro de poder imperial – a partir dos olhos da colônia, numa concepção que amalgama o estético, o político, o social e o ético.

A partir das obras e documentos consultados, é possível compreender que Oiticica não se contrapôs à toda e qualquer narração na produção de imagens em movimento, razão pela qual difere bastante da ruptura narrativa executada pelo “acinema”, e nem mesmo contra a narrativa literária de forma geral. Tendo em vista o seu interesse pela concreção sousandradina

e pela relação entre a produção de Rossellini com o romance moderno – Dos Passos –, infere-se que, pelo menos inicialmente, com a “*nãonarração*”, Oiticica almejava apartar-se do formato romanesco – narrativo-representativo – tal qual consolidado socialmente no séc. XIX e tão explorado pelo cinema dominante. A perpetuação dessas narrativas no cinema, na segunda metade do séc. XX, são possivelmente lidas por Hélio Oiticica como duplo prejuízo, sob o viés político, de consolidação neocolonial, e comportamental, que resulta em um espectador condicionado.

Como visto anteriormente, a formulação de “*nãonarração*” não parece contrapor-se a ideia de narração como discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos, tal qual formulada por Metz e retomada por André Gaudreault e François Jost. Sob esta perspectiva, “*Agripina é Roma-Manhattan*” pode ser concebido narrativo na medida que apresenta um significante com começo e fim, dupla temporalidade (a do significante e a do significado), com defecção no tempo e no espaço entre o que é mostrado e a narração, a percepção pelo participante daquilo que foi escolhido pela instância narradora, no qual o fechamento da narração é necessário, mas o fechamento do narrado, como ocorre no filme de HO, pode ser aberto.

Por outro lado, entendendo a proposta de *momento-frame* como desdobramento da “*nãonarração*”, é possível supor que Oiticica se esquivava de recair em uma compreensão da narrativa fílmica condicionada a concepção de narrativa em geral, e, portanto, reduzida a um objeto linguístico. Se com imagens em movimento sua contestação não se dirige à toda forma de narração fílmica, em suas experiências-cinema, com o momento-frame e a quebra do cinetismo, é possível conceber que o artista talvez se dirigisse a desestruturação dos processos narrativos não-linguísticos, tais como o imagético, seja pela quase imobilidade da imagem, agora fotográfica, pelo recurso somente a projeção de luz branca na tela ou pela dispersão da atenção do participante por meio de outras proposições.

Com a assunção da “*nãonarração*”, HO visa a vida, a vivência e o comportamento, centrando-se na participação e, por consequência, na ampliação e desenvolvimento sensível e libertário do participante, afinal, como já formulava o artista em 1968 “Não acredito em ‘arte’, mas nas possibilidades de cada um ao se expressar, acredito na não-repressão, que é mais importante que a arte” (AHO, nº de tombo 0159.68, p. 2). Ao exaltar a não-linearidade, a “*nãonarração*” aproxima-se em certa medida do, segundo HO, fluir não linear da vida, exaltado no seguinte fragmento “à vida, na vida: não mais a sucessão, ou a expressão-impressão, ou o desejo intelectual pelo formal: à vida, na vida: o fluir não linear: ação da vida: vivenciar (libertar)” (AHO, nº de tombo 0494.69, p. 3).

Assim, constatou-se que a noção de “*nãonarração*” atravessou as produções em que HO dialogou com a linguagem cinematográfica. Tomado pelo compromisso com o experimental, que é característico de sua poética, Oiticica, embebido da concepção cageana, que contrapõe o experimental ao objeto artístico como resultado acabado, buscou romper as convenções sedimentadas pela indústria cinematográfica, investindo contra a narração clássica. Nesse sentido, HO diz não acreditar no que é narração e defende que se mude – ou talvez reconheça a mudança – de paradigma do séc. XIX, qual seja, o da continuidade, lógica e da narração, para dar lugar à quebra de lógica sequencial em proveito da montagem experimental, “virando as costas ao acabado” (0210.71, p. 11, 12, 14, escrito em 22 de abril de 1973).

Por isso, privilegiou em “*Agripina é Roma-Manhattan*” uma narração bastante lacunar e “*inacabada*”, na qual os blocos-episódios se ligam fracamente, dificultando a construção de totalidades significantes, com vistas a permitir um processo criativo do participante. Nesse sentido, os participantes já não agem e reagem a situações sensório-motores delineadas, segundo o padrão estímulo-resposta, em um espaço localizável e no decorrer de um tempo cronológico. Ao contrário, preponderam lacunas, fragmentos e a falta de encadeamentos que esvazia a intriga.

Os planos e a montagem não são utilizados para construir um todo semântico claro e inequívoco a partir da articulação dos fragmentos de movimento. Assim, ao longo dos planos e planos-sequência que compõem o filme observa-se que, apesar de valer-se de alguns closes, HO abdica de guiar o olhar do espectador para detalhes que indiquem ou contribuam para o desenvolvimento da trama. A própria estrutura do filme não possui linearização precisa, seus desmembramentos em fragmentos simples e unívocos – os planos – não são utilizados como forma de contar de modo claro uma história.

Como exposto na análise fílmica, as ações nunca parecem orientadas por uma finalidade teleológica e, portanto, oferecendo uma representação indireta do tempo, posto que submetida à ação. Notou-se que os participantes não desempenham ações que reverberem ou conduzam ao próximo plano ou sequência, razão pela qual os núcleos fílmicos que compõem o filme gozam de relativa autonomia. No mesmo sentido, observou-se que a ordenação dos planos não parece interferir no(s) possível(is) significado(s) geral(is) da obra e não há plano que se apresente inequivocamente como resultado dos anteriores e causa dos seguintes, dada a ausência de encadeamento lógico.

Percebeu-se ainda grande proximidade entre “*Agripina é Roma-Manhattan*”, o cinema indireto livre e o “cinema do corpo”, nos quais o jogo de máscaras desempenhado por meio da fabulação ou pela teatralização das atitudes dos corpos, permitiria a libertação dos personagens

da situação, situando-os numa região onde ficcional e não-ficcional tornaram-se indiscerníveis e livres do modelo de verdade que costumeiramente os determina. Sem deixar de considerar as diversas peculiaridades da película frente ao *corpus* fílmico citado, observa-se que “*Agripina é Roma-Manhattan*” também oferece elementos que tornam possível certa indiscernibilidade entre ficção e não-ficção, ou mesmo sua superação, advinda da afirmação das potências do falso, o que permite uma teatralização, ao mesmo tempo de si e de outro, criadora e uma ficção liberada do modelo de verdade, na qual os corpos em devir, possibilitam vislumbrar-se o embaraço na forma de identidade eu=eu dos participantes.

No filme sousandradino de HO, ora vê-se os corpos fluindo afetados pela duração, o que remete ao corpo que guarda o acontecimento, em sua espera e cotidianidade, o antes e o depois, a série do tempo, ora observa-se uma postura que aponta para a priorização do desenvolvimento de atitudes corporais, em uma sutil teatralização direta dos corpos, já que se faz independentemente de qualquer papel, a partir da qual instaura-se a ordenação do tempo, com a “simultaneidade de suas pontas, a coexistência de seus lençóis”.

Esses corpos, esvaziados de contexto pela fraqueza com que se desenhou a trama, possibilitam assim a ênfase na visualização dos comportamentos desenvolvidos pelos participantes, que, em grande parte das vezes, repetem os gestos ou desempenham-nos muito lentamente, apresentando-nos a maneira que esses seres passam o tempo, a própria duração inscrita nos corpos. Mas, diferente do cinema do corpo de Andy Warhol, nos quais a câmera fixa detém-se insistentemente sobre o “corpo cotidiano”, esse corpo afetado pela duração, em “*Agripina é Roma-Manhattan*” a câmera, como quinto personagem, é inquieta e constantemente deixa de explorar os corpos, que ocupam um lugar entre a postura ritualística e/ou ficcional e a cotidianidade, para recorrer o céu e a arquitetura.

Já no que tange ao cinema disnarrativo, especialmente o de Robbe-Grillet, observou-se que seu serialismo que subverte o quadrado semiótico de Greimas ao criar personagens que ocupam várias funções na narrativa, mesmo as funções cardeais (sujeito, objeto, destinador, destinatário), característica identificável em outras obras do cinema moderno, não parece ser identificável em “*Agripina é Roma-Manhattan*”.

Por todo o exposto, há certa confluência entre a cinematografia pós-guerra e a experiência em imagem em movimento inconclusa de HO, já que tal qual outras produções cinematográficas anteriores ou contemporâneas, reflete uma negação à narrativa linear. Para tanto, a película sousandradina de HO exercendo a “*nãonarração*” vale-se da exaltação da fragmentação narrativa, o que compartilha com o Cinema Marginal. Por seu turno, em “*Agripina é Roma-Manhattan*” constata-se tempo mortos, personagens cujas ações não estão

submetidas à intriga e não contribuem para o desenvolvimento e unidade semântica da história, situações dramáticas pouco delineadas e que não se regem por qualquer cadeia lógico-causal a ser refletida na montagem e uma temporalidade que, longe de se apresentar cronológica, insinua-se crônica.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Caue. Hélio Oiticica: cinema e filosofia. **Revista FACOM**, São Paulo, n. 21, p. 14-27, 2009.
- AUDI, Robert. **Dicionário de Filosofia de Cambridge**. Tradução de João Paixão Netto, Edwino Aloysius Royer et al. São Paulo: Paulus, 2006.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. 7 ed. Campinas: Papirus, 2002.
- _____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.
- _____; _____. BERGALA, Alain; VERNET, Marc. **A estética do filme**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2016.
- BARRIENTOS, José Luis García. **Drama y tiempo: dramatologia I**. Madrid: CSIC, 1991.
- BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbora. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BAUDRY, Jean-Louis. Le dispositif. In: **Communications**, n. 23, p. 56-72, 1975. Disponível em: < https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348 >. Acesso em: 10 Mai. 2018.
- _____. Cinema: efeitos ideológicos produzidos pelo aparelho de base. In: XAVIER, Ismail(org.). **A experiência do cinema**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Marginal? In: PUPPO, Eugenio (Org.). **Cinema Marginal Brasileiro – Filmes produzidos nos anos 60 e 70**. 2ª ed (reeditada). Brasília: Heco Produções Ltda., 2004. p. 12-17.
- BONISSON, Marcos. **Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978) – Experiência em campo expandido**. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- BRAGA, Paula (Org.). **Hélio Oiticica: singularidade, multiplicidade**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- _____. **Hélio Oiticica**. 1ª ed. Coleção Folha Grandes Pintores. v. 12. São Paulo: Folha de São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2013.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiamma Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CÁNEPA, Laura L. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema Mundial**. 4ª ed. Campinas: Papirus, 2006.

CESÁRIO, Wellington. **Investigando os limites da arte**: as propostas de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Waltércio Caldas. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

COCCHIARALE, Fernando. Sobre filmes de artista. In: COCCHIARALE, Fernando; PARENTE, André. **Filmes de artista: Brasil 1965-80**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria e Metropolis Produções Culturais, 2007.

COELHO, Frederico Oliveira. Hélio Oiticica – Um escritor em seu labirinto. **Revista Sibila**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 7, p. 215-232, nov. 2004. APHO, nº de tomo 2587.04.

_____. 1970: pause / play. **ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 30, p. 133-147, Aug. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000200133&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 12 out. 2018.
<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.134367>.

COSTA Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COUTINHO, Mário Alves. A invenção do realismo ou Tudo o que vive é sagrado. In: BAZIN, André. **O realismo impossível**. Tradução de Mário Alves Coutinho. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 15-39.

DARONCO, Marilice. **O nosso cinema era super**. 1. ed. Santa Maria: Câmara de Vereadores, 2014.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

_____. **Conversações – 1972-1990**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes – Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DUARTE, Miguel de Ávila. **Nocagions: relações entre escrita e notação em John Cage e Hélio Oiticica**. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

DUARTE, Theo Costa. **O cinema de vanguarda em diálogo com as artes visuais: contrastes e paralelos em experiências brasileiras e norte-americanas (1967-1971)**. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017a.

_____. *Lágrima-Pantera, a míssil*: cinema Subterrânea. **Revista ARS** (São Paulo), São Paulo, v. 15, n. 30, p. 181-205, Aug. 2017b. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000200181&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 29 set. 2018.

- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- _____. A música nos labirintos de Hélio Oiticica. **Revista USP**, n. 4, p. 45-54, 28 fev. 1990.
- FONTANARI, Rodrigo. Nouveau cinéma e o cinema experimental de Alain Robbe-Grillet. **Revista ECO-Pós**, [S.l.], v. 20, n. 1, p. 276-292, mai. 2017. ISSN 2175-8689. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/2880>. Acesso em: 22 mai. 2018.
- GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Tradução de Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora UNB, 2009.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- GUIMARÃES, César. Mil maneiras de ir em direção ao real. In: BAZIN, André. **O realismo impossível**. Tradução de Mário Alves Coutinho. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- GULLAR, Ferreira. **Experiência concreta: momento-limite da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LOPES, Marcos Oliveira. **Formas de (r)existir: o cinema como acontecimento no corpo em “Álbum de Família” e em “CC5 Hendrix-War”**. Fortaleza, 2015, 139f. Dissertação (mestrado em Comunicação). Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará.
- LOBO, Luiza. Introdução. In: SOUZANDRADE(SOUZÂNDRADE), Joaquim de. **O Guesa**. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.
- MACHADO, Marcos Vinícius Bonisson. **Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978) – Experiência em campo ampliado**. Dissertação (Mestrado em Estudos Contemporâneos em Artes). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MACHADO JR., Rubens. Agripina é Roma-Manhattan, um belo quase-filme de HO. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 161-179, ago. 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v15n30/2178-0447-ars-15-30-00161.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2019. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.138454>.
- _____. Passos e descompassos à margem. In: PUPPO, Eugenio (Org.). **Cinema Marginal Brasileiro – Filmes produzidos nos anos 60 e 70**. 2ª ed (reeditada). Brasília: Heco Produções Ltda., 2004. p. 18-22.
- MACIEL, Kátia. Transcinema e a estética da interrupção. In: FATORELLI, Antônio; BRUNO, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- MARZLIAK, NATASHA ; SOBRINHO, GILBERTO ALEXANDRE . Os quase-cinemas de Hélio Oiticica: experimentações transcinematográficas de instalação. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Rebeca)**, v. 6, n. 2, jul.-dez. 2017. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/download/257/275>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

MEHOUDAR, Rosie. A desapareição do autor ao longo dos esboços de “Igitur”, de Mallarmé. **Manuscritica - Revista de Crítica Genética**, São Paulo, n. 16, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/1066/974>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Tradução de Jean Claude-Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2014.

NUNES, Ellen de Medeiros. **Outros cinemas**. Dissertação (mestrado em Artes Visuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Brasil diarréia. In: GULLAR, Ferreira (org.). **Arte brasileira hoje**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1973. p.147-152.

_____. [Título: “Neyrótica”. Série: Quase-cinema. Espécie: Textos sobre arte/Programa HO] 1973. Folhas datilografadas. Número de tombo: 0076/73. Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 7 jul. 2018.

OLIVEIRA, Ana; COELHO, Frederico. Cinema Marginal. Portal Tropicália, 2007. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia/cinema-marginal>>. Acesso em: 10 out. 2018.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade**: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2000.

_____. Cinema em trânsito: do dispositivo do cinema ao cinema do dispositivo. In: PENAFRIA, Manuela; MARTINS, Índia Mara (Orgs). **Estéticas do Digital - Cinema e tecnologia**. 2007. Covilhã: LABCOM, 2007. Disponível em: <<https://pesquisacinemaexpandido.files.wordpress.com/2011/05/cinema-em-trc3a2nsito-do-dispositivo-do-cinema-ao-cinema-do-dispositivo.pdf>>. Acesso em 11.06.2018. p. 3-31.

_____. Entrevista com André Parente. Revista Psicologia & Sociedade, Belo Horizonte, v. 16, n. 2, p. 7-11, mai/ago 2004. Disponível em:<<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n2/a02v16n2.pdf>> . Acesso em: 01 jan. 2019. Entrevista concedida a Virgínia Kastrup e Cleci Maraschin.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PROJETO HÉLIO OITICICA. Projeto HO. Site. Disponível em:

<<http://www.heliooitica.org.br/projeto/projeto.htm>>. Acesso em: 17 set. 2018.

_____; CARVALHO, Victa de. Entre cinema e arte contemporânea. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 17, p. 27-40, jun. 2009.

QUEIROZ, Beatriz Morgado de. **Hélio Oiticica e o não cinema**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

QUEIROZ, Carlos Eduardo Japiassú de. **Os São Bernardo(s) de Graciliano Ramos e Leon Hirszman**: uma investigação acerca da temática do tempo nas estruturas narrativas do romance e do filme São Bernardo. São Cristóvão: Editora UFS, 2016.

RAMOS, Fernão. **Cinema marginal (1968/1973)** – A representação em seu limite. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RIBEIRO, Mariana Gomes. **Hélio Oiticica – Criação de e para pensamento**. Dissertação (mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

RICOEUR, Paul. Entre tempo e narrativa: concordância/discordância. **Kriterion**, Belo Horizonte, v. 53, n. 125, p. 299-310, June 2012. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2012000100015&lng=en&nrm=iso>. Access on 18 July 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2012000100015>.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução de Cristóvão Santos. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?** E outros escritos. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHEERY, Yardená do Baixo. **Agripina é Roma-Manhattan e outras experiências heliocinematográficas**. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2015.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Super-8 no Brasil: um sonho de cinema**. São Paulo: Ed. Do Autor, 2017.

SILVA, Iomara Rocha de Araújo. **Cinema experimental brasileiro: Poesia, ousadia e desconstrução em Limite, O bandido da luz vermelha e Cosmococas**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009.

SOUZANDRADE(SOUZÂNDRADE), Joaquim de. **O Guesa**. Introdução, organização, notas, glossário, fixação e atualização do texto da edição londrina de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. **Cinemas “não narrativos”**. Experimental e documentário – passagens. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2012.

VALENTIN, Andreas. Fazendo arte e cinema (ou “quasi-cinema”) com Hélio Oiticica. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 15, n. 30, p. 217-231, Aug. 2017. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202017000200217&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 Out. 2018. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.133594>.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal**. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **O dispositivo cinematográfico – A opacidade e a transparência**. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. O Cinema Marginal revisitado, ou o avesso dos anos 90. In: PUPPO, Eugenio (Org.). **Cinema Marginal Brasileiro – Filmes produzidos nos anos 60 e 70**. 2ª ed (reeditada). Brasília: Heco Produções Ltda., 2004. p. 23-27.

_____. O Cinema marginal revisitado ou o avesso dos anos 90. In: Portal Brasileiro de Cinema. Disponível em:

<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/marginal/ensaios/03_03.php>. Acesso em: 28 Set. 2018.

_____. **Cinema Brasileiro Moderno**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

ANEXO

ANEXO I

FICHAMENTO DOCUMENTOS DATADOS DE 1973 NO CATALOGUE RAISONNÉ

0168.73, p. 1 - Texto feito para o *Photo-Poster* feito com Romero utilizando a *Capa Clothing I* e descrição da proposição.

0189/73, p. 2, 24, 25 - Cita McLuhan.

0189/73, p. 1, 2 – HO cita e relaciona “*Hagoromo*”, (manto-)branco sobre branco, Haroldo.

0189/73, p. 4 - "assomo do assombro explicitando o q quero definir como ápice: ROCK-êxtase - corpo-dança - o comportamento como êxtase descontínuo".

0189/73, p. 6 - Identificação entre público rockeficado e samba na Mangureira.

0189/73, p. 8 – Comparação entre efeito do LSD e efeito rock-fenômeno – implosão.

0189/73, p. 10 – Nessa página, HO aduz que seu interesse por Godard decorre mais do modo como o diretor devora a razão de ser do cinema que pelas suas inovações de cinema.

0189/73, p. 11 - "Cinema-linguagem identificado com linguagem-ficção paralela à ideia de literatura como ficção foi e voltou e acabou: far-se-ão pinturas-representação para sempre o q não significa q a importância como descoberta dessas formas esteriotipadas subsista".

0189/73, p. 12 - Progresso-evolução (Godard) ou progresso-mosaico (Oiticica) - fazem do processo em si algo.

0189/73, p. 12 – Cita John Cage – retomando a ideia de que experimentação não é preparar algo para um resultado acabado.

0189/73, p. 13 – “*Mangue Bangue*” como um cinema quase-cinema.

0189/73, p. 13 – O que HO entende por "diluição".

0189/73, p. 13 - HO explica que em PICASSO/STRAVINSKY/GODARD: “conquistas formais e estéticas são devoradas e plasmado como não uma 'coleção de fragmentos' mas como mosaico-fragmento q digere e anula o efeito de 'conquista estética' das formas-fragmentos-linguagem q representaram no passado e os erige em linguagem nova".

0189/73, p. 15 - Sobre “*Mangue Bangue*”: "o filme como 'resultado' mostra q não é resultado [...] de afluência criativa (como GODARD/PICASSO/STRAVINSKY) mas proposição fragmentada de linguagem-necessária q resultou dos restos magros de gratuidades levianas de prazer filmar".

0189/73, p. 16 – “*Mangue Banguê*” - quase-cinema cinema, é “nãonarrativa”.

0189/73, p. 18 – Sartre citado por Susan Sontag - mal substituição sistemática do abstrato concreto.

0189/73, p. 21 – “GROOVIE são como momentos de leitura recortada q não têm intenção de contar o dia-a-dia diariado mas q se vai contando e juntando” – e continua: “espécie de drift temporal q comanda a escolha do autor[...]”.

0189/73, p. 21 com continuação na página 22 – “[...]ela é não-narrativa porque ela é consumida e não absorvida: é portanto não-poética não-prosa [...] é juntar a objetivação gráfico-escritura esvaziada de todo e qualquer conteúdo representacional: não-representação: negação absoluta das mutações temporais da subjetividade humana: mais negativa q a superficial negatividade do fato q relata: relato do vazio: o não do não tudo isso se pode e se relaciona muito com o teor de toda a minha atividade como 'artista'” e na página seguinte “[...]principalmente aqui -----> de dez. de 70 até hoje”.

0189/73, p. 29 – Fala do descondicionamento para a situação experimental.

0189/73, p. 31 – Fala sobre Lygia Clark.

0189/73, p. 33 – Repercussão do conceito de mundo como abrigo para HO.

0189/73, p. 33 – “*Über coca*” – instruções que lembram “*Cosmococa*”.

0189/73, p. 34 – Ruptura artístico-não-artístico implicada na fórmula mundo-abrigo.

0189/73, p. 36, 37 – Mundo como *shelter* é descontínuo, condição para surgimento de comportamentos fragmentados e isolados, na p. 37.

0189/73, p. 36 e 37 – Relação entre exercício experimental de liberdade em Mário Pedrosa e a condição de liberação coletiva (artística e não artística).

0189/73, p. 38 – “MUNDO como campo experimental (sublinhado campo experimental) significa: experimental como exercício para um tipo de comportamento-plenitude q ao menos tenda a uma estrutura de (sublinhado a seguir) lazer como oposta à atual de lazer como dessublimação programada q sustenta períodos-horas de trabalho-produção alienado”.

0189/73, p. 39 – “[...]a produção numa posição experimental não é produção oposta ao lazer mas lazer tornado produção”.

0189/73, p. 39 – Ligação de McLuhan com a ideia de mundo-abrigo.

0189/73, p. 40 – Discorre sobre influência dos livros de McLuhan.

0189/73, p. 43 – Lazer como núcleo experimental.

0189/73, p. 46 – Contraposição fragmentação/participação versus coisa-imagem acabada/imagem de consumo.

0189/73, p. 46 e 47 – Relações imagem e cinema.

0189/73, p. 50 – Yoko Ono e fragmentação.

0189/73, p. 67 – Criação como processo/processar, a partir de Artaud.

0189/73, p. 68 e 69 – HO avalia que a leitura de Artaud vai ao encontro da discussão sobre experimental e tem aspecto existencial.

0189/73, p. 71 – Duas vontades e a relação individual-coletivo na arte.

0189/73, p. 73 – Experimental, "processo-invenção" e diálogo com Sartre.

0189/73, p. 74 – Merece atenção nota do dia 10 de set de 1973 para Andreas Valentin: "a referencia ao tipo de alienação constatada no filme pode ter uma implicação mais geral q parece: isso porque já existe de início uma intenção multi-valente no próprio título q representa de certo modo o 'tema' qual: PERFORMANCE ---> não importa qual tenha sido a 'intenção' do autor: o q se passa e pode ser constatado é: a) PERFORMANCE não é tratado como algo q 'leva a cabo uma representação q é 'representada' (acted out) por atores em papeis (roles) 'específicos' - é antes de nada numa constante transformação de papeis na qual o próprio astro já se transmuta na origem de sua condição real q está de certo modo condicionada a um tipo de 'imagem feita' - com os outros idem: não se trata de criar ou definir tipos (characteres) - roles q se revelem ao correr do filme: há uma intencional não-definição dos tipos q parecem se reassumir no bric-a-brac constante quase como num jogo de situações 'puzzlings' q se intercalam sem rigor psicológico ou lógico mesmo -----". Trecho decorre das questões formuladas para o "*Questionário in progress*".

0189/73, p. 87 – Expansão para além dos limites do pensamento aberto em aberto.

0189/73, p. 88 – Descoberta do corpo - interessa quando conduz à renúncia da representação.

0189/73, p. 89, 90, 92 – Trechos de "*Genealogia da Moral*".

0189/73, p. 92 – Obra *in progress* e obra aberta são processo que se contiguam para HO.

0189/73, p. 92 – "[...]inventar: processo *in progress* (*in progress* sublinhado) q não se resume na edificação de OBRA mas no lançamento de mundos q se simultaneiam".

0189/73, p. 95 - Libertação da necessidade de produção de objetos de arte.

0189/73, p. 103-105 – Refere-se a "*Über Coca*".

0189/73, p. 105 – "*Parango-play*" - antecedentes foram "*Apocalipopótese*" e "*Ex-posição*" (de Vergara), diz HO.

0189/73, p 105 – Vígilia – não se amarra ao conceito de vigília somente de modo semântico, mas também em sentido mais poético.

0189/73, p. 105 – Diferença dos happenings para suas proposições é que nos primeiros "o event fecha o q há de improviso/acidente/planejado numa totalidade obra em que os participantes ficam ainda espectadores: atores de situação-peça fora do palco".

0189/73, p. 107 – Considerações sobre o porquê de escolher a vigília, entendendo-a como estado indefinido, o oposto de vigiar.

0189/73, p. 107 – "[...]é q há uma pré-condição de 'releasement': indiferença atenta: quando se pensa em vigília - : é q essa pré-condição é o q de mais semelhante possa haver com um 'comportamento de artista': aberto às descobertas e invenções: indiferença q não é distanciamento da vida mas condição de abertura para situações q favorecem descobertas: indiferença porque não se está pré-ocupado em querer 'saber' nada: VIGÍLIA é deixar de ser espectador em busca de migalhas de saber acumulado: flutuar acima das limitações da terrinha/cultura".

0189/73, p. 108 – HO faz paralelo entre Bloco-experiências com o Neville e o estado de vigília que ele propôs a Silviano.

0189/73, p. 108 – "essa PROPOSIÇÃO quero-a poética e caprichosa como um amor à primeira vista: prescinde-se dela mas ela bateu com a irremediabilidade de um raio".

0189/73, p. 109, datado de 19 de jan de 1974 – “*Über Coca*” é “*nãonarração*”, segundo Hélio.

0189.73, p. 118-122 – Descrição da Proposição "*Bosta Get Lost*".

0189.73, da p. 123-130 – Descrição da Proposição "*Opus 3*" complementada depois a partir da p. 134-136.

0189.73, p. 131-133 – Tentativas de anotações para bloco-seção “*Ultimately Mick Jagger*”.

0189.73, p. 134-136 – Escrito de outubro de 1974 trata da continuação de “*Opus 3*”.

0189.73, p. 138-141 - Proposição *Charlie aproach*, cantoras, Ângela Maria.

0189.73, p. 142, 143 - Carta a Charlie "memória função criadora", "blow poético" "news that stay news".

0189.73, p. 149 – HO discorre sobre Hendrix.

0189,73, p. 150 – Aborda Jimi Hendrix, Janis Joplin, Rolling Stones.

0189.73, p. 152 – “[...]instaurem algo (novo portanto! [...] instaurem o trágico nitszscheano”.

0189.73, p. 154 – Evitar *preaching*.

0189.73, p. 156 – Comenta filme sobre Hendrix.

0189.73, p. 157 – Comenta Sartre "morte/náusea", questões trazidas pelo filme.

0189.73, p. 162 – Referência a Cage, um texto de Augusto, música-poesia.

0189.73, p. 164 – Ligações para Thomas e Andreas em 25 de fevereiro de 1975.

0189.73, p. 165, 166 – Diferença "beat" e "style" para HO.

0189.73, p. 167 – Escritos de 28 de fev. de 1975, aborda disco novo de Hendrix.

0189.73, p. 169 – Cita "flow-poesis", "grito-poema".

0189.73, p. 170, 171 – Em escritos de 28 fev. de 1975, HO comenta sobre o pai, seu gosto por rock e trabalhos dele.

0189.73, p. 172 – Hendrix (elocubrações).

0189.73, p. 173, 174 – Escritos pessoais.

0189.73, p. 174 – "[...] TVizou fragmentos (inteiros é claro: sem cortes)".

0194.73, p. 1 – Referência à “mundo-abrigo” e “abrigo-guarida”.

0194.73, p. 2-9 – Cita McLuhan na p. 2 e 9, cita avô e desejo de vida casa-teatro dele na p. 4, na p. 7 cita Mário Pedrosa e o que quer com MUNDO-ABRIGO (comportamento pra experimentação mesmo que fragmentária), "é sentir-se livre (sem 'condições ideais') para assumir o experimental no comportamento" explica retomando lazer como prazer oposto a dessublimação programada e a ideia de "comportamento-plenitude" na p. 8, aborda mais detidamente Barracão enfatizando a organicidade de referência sem querer propor imitação nas p. 9-11.

0203.73, p. 3 e 4 – Paródia.

0203.73, p. 6 (29 set. 1973) – Ao citar Lygia Clark entrelaça SENSORIAL, TEMPO E COMPORTAMENTO: "a experiência da manipulação de estruturas q leva ao sensorial à descoberta do tempo e ultimamente absorve o comportamento se deu por LYGIA CLARK de modo especial q nos interessa como algo q sendo:

não-representação

não diretamente in-corporado

a descoberta de q ela chama

NOSTALGIA DO CORPO

se dá

pelo manipular não-representativo:

O CORPO SE REAMBIENTIZA PELO TATO REINCORPORANDO-SE

em q o OBJETO manipulado não é estrutura-outra erigida

ou projetada representativamente:

É O CORPO-TATO q vive no momento manipulado

o TATO COMO CORPO-CLÍMAX

[...]

o CORPO se redescobre renunciando à representação"

0203.73, p. 7 – "colocação meta-parodiante q abre o role-corpo", sem começo-meio-fim.

0203.73, p. 8 – Sem haver obra resultante haveria a expansão sem limites para regiões do pensamento aberto em aberto.

Na p. 0211.73, p. 1-3 – Resoluções sobre impressão de cartaz e outras especificações à lápis sobre “*Cosmococas*”; na p. 2, explica rastros de coca; *chance operation*, nas p. 2 e 3.

0211.73, p.8-13 – Explica “*Bodywise*” agora em inglês, cita McLuhan na p. 8, na p. 13 cita trecho do filme “*Double Indemnity*”(1944) de Billy Wilder.

0211,73, p.14 – Questionário *in progress*.

0211,73, p.15 – Romero's Monologue.

0211,73, p.16, 17 – Abordando “*Paragolés*”.

0211,73, p.18 – Anotações sobre Hendrix em inglês.

0240.73, p. 1 – Antonin Artaud - "poesia poética-ética".

0259.73,a-p.1 – Questionário *game-quiz in progress* em inglês.

0259.73, p. 1, 2 – Questionário *in progress* com texto maior(datilografado e em inglês) citando Sartre.

0260.73, p. 1 – Questionário *in progress* datilografado que cita Susan Sontag e sua referência a Sartre "o mal consiste na substituição sistemática do abstrato pelo concreto".

0260.73, p. 2 – Questionário *in progress* relacionando cocaína e experimentação.

0267.73, p. 1 – Poema NOITEEDIA.

0267.73, p. 2-4 – Poema “*Über Coca*”.

0267.73, p. 5 – Branco sobre o branco e correlações.

0267.73, p. 6 – Poema em português, inglês e francês “*S'il étain bien éveillé*”.

0291.73, p. 1 – “MANGUE-BANGUE é para mim um tipo de experiência-limite em cinema”, em carta a Neville.

0291.73, p. 1, 2 – Trecho: “cheguei à conclusão q tenho trabalhado todo o tempo em experimentalidade de ordem negativa, na qual a produção de resultados palpáveis não é de primeira necessidade: o comportamento do participante vem na frente”.

0292.73, p.1-3; 0293.73,ap.1; 0293.73, p.1 – YOKO ONO and GRAPEFRUIT.

0299.73, 1p.1; 0299.73, p. 1 – COSMOCOCA (Rimbaud, Cage).

0299.73, p. 2, 3 – Definição COSMOCOCA em inglês.

0299.73, p.4 – Excerto de *O nascimento da tragédia* de Nietzsche.

0299.73, p.5 – Trecho de Sibyl Moholy-Nagy "experiment in totality: page 94".

0299.73, p.6 – Foto da Acrópole.

0299.73, p.7 – Poema em francês.

0299.73, p.8 – Imagem de quadro.

0299.73, p. 10 – Texto sobre o individual e a criatividade.

0299.73, p. 6-15 – Uma série de fragmentos e desenhos em meio a pequenas notas sobre “*Cosmococa*”.

0300.73, p. 1 – *CC1:Trashicapes* (Buñuel e Zappa).

0300.73, p. 2 – *CC2: Onobject* (Yoko Ono).

0300.73, p. 3 – *CC3: Maillerryn* (Marilyn).

0300.73, p. 4, 5, 6, 7 – *CC4: Nocagios* (Cage).

0300.73, p. 8 – *CC5: Hendrix-War*(Hendrix).

0300.73, p. 9, 10 – *CC6: Coke Head's Soup* (Rolling Stones).

0300.73, p. 1 – Capa de caderno.

0303.73, p. 2 – Anotações CC's.

0303.73, p. 3 – "CC programa me reconcilia com NEW YORK: nunca estive como pensava farto de NEW YORK".

0303.73, p. 4 – Conceito de “mundo abrigo”.

0303.73, p. 5 – "[...]cidade não só como MUNDO mas como campo aberto à experimentação" e "as relações conexões q se espriam em mosaico e q 'criam' a bloco-cidade entre EU e o ambiente são como q super-extensões do CORPO”.

0303.73, p. 6 – "o q quero dizer com labirintar: é não criar hábitos catárticos repetitivos".

0303.73, p. 8 – Sobre amar o desajuste como possível consequência de estudar em casa no início da vida.

0303.73, p. 8, 9 – Conceito de anti-arte.

0303.73, p. 11-14 – Estruturas transformáveis manifestações positivas de resignificação de arte em contraponto a anti-arte, Heidegger, experimental e razão de ser da arte, substituir "creativa" por "experimental".

0303.73, p. 15-24 – Texto sobre Pape: Pape:ovo e relações corpo-objeto-ambiente.

0303.73, p.20 – "é o q YOKO ONO diz da tarefa do artista: q é de mudar o valor das coisas".

0303.73, p. 25-31 – Anotações para Antonio Manuel.

0308.73, p. 1 – Capa de caderno.

0308.73, p. 2 – “*Cosmococa*”, “*nãonarração*”.

0308.73, p. 15 – CCs, linguagem limite de “*Mangue Banguê*”, não contentar-se com a linguagem-cinema, inquietude com a relação principalmente visual espectador-espetáculo.

0308.73, p. 16-18 – Cita Abel Gance e que nem seus filmes que foram feitos pra duas telas eram respeitados, depois Hitchcock e Godard(comparado a que representa Mondrian para a pintura).

0308.73, p. 19 – Sobre *Mangue Banguê*.

Trecho "primeiros experimentos menos 'culturalistas' e mais inventivos no BRASIL apareceu MANGUE BANGUE: porque limite? ao mesmo tempo q pulsa de glorificação do visual: da cor-comida de sensualidade pictórica: fragmenta-se em episódios geometricamente enquadrados no corte-montagem: como se fora um longo strip feito sequência tirado de estória em quadrinhos: um filme solucionado!: e depois?: EU q não sentia a menor tesão em 'montar' os takes q fizera para diversos projetos me jubilava em não ser cineasta e ter-me q preocupar com problemas 'gravíssimos' etc.!: EU e NEVILLE quase mão a mão desviamos do projeto de mais um filme para o primeiro CC!: em BABYLONESTS nos confins do LOFT 4".

0308.73, p. 19 e 20 – "quase-cinema pondo de lado a unilateralidade do cinema-espetáculo".

0308.73, p. 20-31 – Explica CCs.

0308.73, p. 22 – Momentos-frame são "fragmentação do cinetismo".

0308.73, p. 22 e 23 – "[...]em suma --> a IMAGEM não é o supremo condutor ou fim unificante da obra: o q realmente aponta a posição experimental do artista hoje não é somente a rebeldia no q se refere às categorias de arte não multimedia: o deslocamento da supremacia e da constância da IMAGEM é o cerne disso tudo: o q não significa q o visual deixe de contar: ele é até enriquecido".

0308.73, p. 23 – Explica *Tropicália*.

0308.73, p. 24, 25 - Explica o deslocamento do papel da imagem, o fim de sua supremacia e sua base em McLuhan:

"a questão é q a IMAGEM não tem mais a mesma função e isso é mais acentuado no q se refere ao cinema: segundo MCLUHAN a TV q possui menor definição visual abre brechas ao espectador se investir em participante e preencher o q lacuneia: o cinema não: é super definido na fotografia-sequência e se apresenta completo: o super-visual q desafia a fragmentação da realidade e do mundo das coisas".

0308.73, p. 25 – Cita Hitler e a arte moderna considerada degenerada.

0308.73, p. 27 – Influência de Jack Smith nas CCs, vindo do seu cinema "um sentido de não fluir não-narrativo".

0308.73, p. 28 – CCs como "paródia das artes plásticas: paródia do cinema".

0308.73, p. 29 – Explica porque usar a coca nas “*Cosmococas*” e define como "programa de INVENÇÃO-MUNDO".

0308.73, p. 35 – Trecho transcrito de entrevista de Décio Pignatari "Não há obra. Mesmo a ideia de obra aberta, ainda no sentido de salvar a ideia de obras. Embora alguns tenham continuado a fazer obras, o Lance de Dados de Mallarmé colocou em cheque a obra: não é nem obra nem não-obra. É uma coisa nova".

0308.73, p. 38 – CC com Vergara, HO deseja uma "câmera-luva sensorial q não se situa 'fora' ou como 'espectadora'".

0308.73, p. 39 – Sobre CC: cita McLuhan, Jack Smith e "a situação-espaco-PERFORMANCE funda um NOVO NÚCLEO DIONISÍACO".

0311.73, p. 3 e 4 – Referências diretas a Nietzsche.

0311.73, p. 4 – Referência à Cage e Haroldo de Campos.

0311.73, p. 5 – Sobre *Experiment in totality: SIBYL MONOLY-MAGY* e referências à imagem da Acrópoles tombada sob o nº 0299.73, p.6.

0311.73, p. 5 – Trecho: "Water can be transparent anywhere; but here the sun had a power of penetration which transfigured even the bronze tone of the boat's screw. Greece was explained to us by light, materials, and the perfect realization of visualized form."

0311.73, p. 6 – CCs.

0311.73, p. 7 – Text-poem.

0311.73, p. 8 – Referência a Antonin Artaud e John Cage.

0313.73, p. 1 – Escritos sobre “*Neyrótika*” (“*nãonarração*” e embaixo consta "slides com timing e sound-track cassette), cita “*Délires*” – “*Faim*” – de Rimbaud.

0313.73, p. 2 – Trilha sonora de “*Neyrótika*”.

0313.73, p. 3 – Lista as fotos de “*Neyrótika*”.

0313.73, p. 4 – "REPERTÓRIO de frases e/ou palavras e/ou sons para serem improvisados no SOUNDTRACK de NEYRÓTIKA" e embaixo trecho transcrito de *Délires – L'epoux infernal* – de Rimbaud.

0315.73, p. 1 – Notas gerais CC- program, cita Cage.

0315.73, p. 2-4 – Tradução de “*Les Déserts de L'amour*” de Rimbaud.

0315.73, p. 5-7 – Transcreve trecho de Gertrude Stein e fala sobre si, sobre diferenciar preguiça criadora e fazer nada "shield de problemas maiores dos quais nem se pode fugir mas quer-se evitar".

0315.73, p. 6-7 – Cita Gertrude Stein e W. Gordon Mortimer (um médico que escreveu sobre coca) e relaciona ambos ao tema "gênio americano", como aquele que faz observação-descoberta. Segundo HO, Mortimer o fez pensar em Stein.

0315.73, p. 5-10, 12, 13, 16 – Cita Gertrude Stein.

0315.73, p. 7-10, 12 – Cita Calder.

0315.73, p. 8, 10, 12 – Cita Pollock.
Pollock e Calder - Recorrência e sensorialidade.

0315.73, p. 10 - Exemplos do que seja gênio americano e o porquê: Calder, Gertrude, Mortimer.

0315.73, p. 11, 12 – Cita e comenta outro exemplo de gênio americano: Hendrix.

0315.73, p. 12 – Experimentação e certo tipo de improviso.

0315.73, p. 13-16 – Desajuste quanto ao contexto cultural ou à *scene* literária dos gênios americanos citados, fazendo uma extensão para incluir Baudelaire.

0315.73, p. 14 – Cita Baudelaire.

0315.73, p. 15 – Excerto de Gertrude que HO destaca para arrematar observação sobre esses artistas.

0315.73, p. 17 – Cita Miller, Lygia Clark, "race memory".

0315.73, p. 18 – Cita Miller, "coke dream".

0315.73, p. 19 – "coke dream", Miller, Nietzsche e Dionísio.

0315.73, p. 20 – "Zappa Mothers of invention at the felt forum", oct. 31, 1974. Halloween com Waly. Anotação para Waly.

0315.73, p. 21, 22 – Indicação para gravar *tape* com Waly sobre o assunto da p. anterior; "Lance Loud" – citando performance de Zappa.

0315.73, p. 23 – Cita Hendrix, Led Zeppelin e William Burroughs.

0315.73, p. 24 – Cita Neville, Hendrix, Burroughs.

0315.73, p. 25, 26 – Reflete sobre o texto que leu de Burroughs, citando-o.

0316.73, p. 1 – Notas sobre ineficácia da representação, ligação entre representação e relação espectador-espetáculo e dualidade do mundo da representação e a unidade corpo, que se alonga

em uma discussão sobre a dança que foge à relação espetáculo-espectador. Continua na página seguinte.

0316.73, p. 2 – Discussão sobre a dança que foge a relação espetáculo-espectador: "é realização apesar do espetáculo em q a unidade fundamental do corpo individual vivo atinge funções q só se referem a si mesmo, isto é, ao sujeito q o encarna como totalidade."

0316.73, p. 2, 3 – Outro trecho importante: "pra mim a reinvenção do problema de superação da imagem ou da produção de imagens deu-se com o penetrável TROPICÁLIA em fins de 66 e começo de 67: quando digo 'superação da imagem' quero me referir à desnecessidade crescente e finalmente final e decisiva da produção de imagens mesmo q não-representativas como já vinha se dando desde as primeiras proposições de participação, etc - TROPICÁLIA me fez consciente disso".

0316.73, p. 3 – Com Tropicália: "propor soluções de não-imagem, isto é, de não-representação: o conjunto de 'proposições imagético-sensoriais' q se apresenta grotescamente banal e ali em mero jogo pra ser experimentado por quem experimenta - entra e sai - etc.: hoje vê-se q a ausência de 'intenção séria' ou 'pretensão maior' não havia em torno da peça-ambiente: era como algo tão naturalista quanto o jardim-imagem TROPICAL q o completava: não-pop não-esteticamente observado mas o lixo-imagem dos restos do repertório da representação".

0316.73, p. 4 – Significado de produção considerando suas reflexões e suas obras: "como não-realização de objeto consumitivo - como realização de um estado negativo onde negar o q é contínuo significa descobrir", "objetos de uso e não obras de representação".

0316.73, p. 5 – "O q é negativo me interessa mais do q o q sai certo, positivo [...] não há mais o para-aonde-vamos, etc., das questões de outrora: há é. ponto.[...] há ou não momento-jogo".

0316.73, p. 6 – "mas porque o jogo do corpo? porque o corpo-corpo? - não sei: só sei q onde começa o corpo mudam as relações, pontos de vista, discussões estéticas: começam as negatividades q são essenciais para q o corpo e tudo o q o ambiente conduzam à realização do prazer".

0316.73, p. 6, 7 – "o q há de importante em formular sensorial não é criar nova estética de repertório infinito q substitua a de repertório visual secular mas chamar atenção para o fato-corpo e abrir o jogo em q corpo não é mais a casa fechada q abriga estranhos pudores e q ocasionalmente se abre ao mundo numa complexa relação dualista [...] ou q se extasia contemplativamente diante do mundo objetivo: é o 'corpo em dança'".

0316.73, p. 8 – Dança e rock, retomada por meio da imagem de um show e trecho de Alice Cooper transcrito até a próxima página.

0316.73, p. 9 – HO explica que *shelter* foi proposto na época da Manifestação Ambiental, para sugerir o fim do "museu" ou da "coleção privada", "ou melhor, quero mostrar q essas obras não se destinam a esses fins" e fala como Alice Cooper extrapola para a relação espectador-participador-performer.

0316.73, p. 10 – Fala como Alice Cooper extrapola para a relação espectador-participador-performer e aborda uma fala de Fritz Lang sobre a forma como as cenas de assassinado não são mostradas a nú, mas sugeridas ao espectador, deixando aberto à sua imaginação no filme "*M – O vampiro de Dusseldorf*" (1931), trecho de Gertrude Stein.

0316.73, p. 11 – Defende que há *statements* radicais (como de Gertrude Stein e Alice Cooper) e estéticos (como de Fritz Lang).

0316.73, p. 11, 12 – Considera show-broadway derivado de mesmas origens do *vaudeville* de estrada, e que o rock nas plateias corporifica-se em participador-performer.

0316.73, p. 12 – Parangolé-Rock: "não são pontos de vista são fenômenos e só interessam como tal".

0316. 73, p. 12, 13 – "ALICE COOPER é paródia de todos os 'vanguardismos sérios' TEATRO DO ABSURDO glowy-cinza MACARTISMO dos 50 jogado (ROCKIFICADO) como joke-paródia total: como DALI".

0316.73, p. 13 – Cita os filmes de Dali e Buñuel e retoma que Alice Cooper é mais espetáculo participante do que as sérias tentativas teatrais de inclusão do espectador.

0316.73, p. 14 – Considerações sobre Rock e possível transcrição obra de McLuhan e Fiore.

0316.73, p. 15 – Explica porque rock nunca é *background sound* ("grita pela participação-corpo").

0316.73, p. 15-19 – Explica porque Alice Cooper, Gertrude Stein, M Jagger, Rimbaud são radicais.

0316.73, p. 16 – Cita Stein, Sartre, Brecht e "nada a meu ver pode ser julgado sob ponto de vista linear mas como um pattern de elementos em mosaico".

0316.73, p. 17 – Cita Gertrude Stein e Alice Cooper.

0316.73, p. 18, 19 – Cita "*Metaesquemas*" - "conduziu a situação crítica do 'fim do quadro'".

0316.73, p. 19 - Retoma considerações sobre rock brevemente, referência a Hendrix.

0316.73, p. 20 - Ninhos, *Babylonests*.

0316.73, p. 21 – Considerações sobre Rock, cita Hendrix.

0316.73, p. 22 – Considerações sobre Rock, cita avô e sonho da casa-teatro comunitária.

0316.73, p. 22 e 25, 26 – *Gimme shelter*, explicação principal na p. 25 e 26.

0316.73, p. 22, 24, 25 – *Shelter*.

0316.73, p. 23 – Cita Hendrix e Haroldo de Campos, jazz a partir de McLuhan.

0316.73, p. 24 – Cita M. Jagger.

0316.73, p. 26, 27 – Notas sobre Rock e corpo.

0316.73, p. 28, 29, 30, 31 – Cita Joan Baez.

0316.73, p. 30 – Cita Dylan.

0316.73, p. 31-35 – Comenta morte do Oto.

0316.73, p. 36 - Nota sobre Wilson Pickett.

0316.73, p. 37 - Notas sobre The Rolling Stones, cita Beatles, paródia.

0316.73, p. 38 – Continua nota sobre The Rolling Stones, citando paródia, Baudelaire, Bob Dylan.

0316.73, p. 39 – Cita The Rolling Stones, Beatles.

0316.73, p. 39-42 – A partir da análise dos Rolling Stones, entra no tema performer (clássico e não-clássico).

0316.73, p. 41 – Cita Beatles, Elvis, paródia.

0316.73, p. 42 – Cita Rolling Stones, Cleópatra (Elizabeth Taylor), paródia.

0316.73, p. 43 – Aborda Hendrix e cita Augusto de Campos.

0316.73, p. 44 – Aborda Hendrix.

0316.73, p. 45 – Anotação BLUESAMBIENTAL.

0316.73, p. 46,47 – Carta para Ginsberg em inglês.

0318.73, p. 1 – Anotações sobre *CC6 - Coke Head's Soup* "parodiando Goat's Head Soup" nome do álbum dos Rolling Stones, comenta sobre a foto de capa do disco.

0318.73, p. 2 – Determinações sobre slides, duração, *soundtrack*, performance e arquitetura da sala da *CC6*.

0318. p. 3 – Parte final sobre a arquitetura da sala para abrigar a *CC6*, anotação "planos para feitura do soundtrack de *CC6*".

031873, p. 4 – HO fala da gravação de som-trivial para a *CC6* - homenagem a John Cage, trecho de livro de Cage: "music is an oversimplification of situation we actually are in. an ear alone is not a being. music is one part of theatre. 'Focus' is what aspects one's noticing. Theatre is all the various things going on at the same time. I have noticed that music is liveliest for me when listening for instance doesn't distract me from seeing. One should take music very naturally. No technique at all" e seguinte anotação: "CAGE: precursor

CURSOR da performance não condicionada

LIBERTADOR

pra tudo

principalmente

DEBOCHE".

- 0318.73, p.5, 6 – Anotações sobre *CC6* - sobre os *tapes(soundtrack)*.
- 0318.73, p. 7 – Anotações sobre *photo-event clothing-cape* proposta por Neville (que cedeu a pele de jiboia).
- 0318.73, p. 8 – Continua anotações da página anterior e notas sobre o que ocorreu durante o *photo-event*.
- 0318.73, p. 9 – Continua narrando o que ocorreu durante o *photo-event*.
- 0318.73, p. 10 – Destaca o que viu de especial no *photo-event* e delinea proposição *OPUS 2* para Romero.
- 0318.73, p. 11 – Letra para *OPUS 2* com Romero.
- 0318.73, p. 12 – Planos para pôster de *OPUS 2*.
- 0318.73, p. 13 – Planos para pôster (texto).
- 0318.73, p. 14 – Texto *OPUS 2* - cita Haroldo de Campos, referência a "assomo do assombro".
- 0318.73, p. 15 – Anotações das fórmulas químicas da cocaína e da morfina, "pensamento do minuto", referência à heroína, sobre foto-poster affair aponta lista de coisas para fazer.
- 0318.73, p. 16 – Sobre foto-poster affair aponta lista de coisas para fazer.
- 0318.73, p. 17 - Sobre *CC8*, cita Oswald de Andrade e transcreve Serafim Ponte Grande "Serafim vai à janela e qual Narciso vê, no espelho das águas, o forte de Copacabana" e dicorre sobre as imagens dos slides - a luz assume o lugar da "coca-rastro", cita Silviano Santiago, Neville e Thomas.
- 0318.73, p. 18 – Discorre sobre luz, reflexo e as imagens dos *slides*, material de iluminação, *soundtrack* (Mr. D, dos Stones), cita M. Jagger e Rolling Stones.
- 0318.73, p. 19 – Proposição para Antonio Manoel a ser enviada p/ o Rio de Janeiro.
- 0318.73, p. 20 – Carta para Waly, "Call me Helium", cita Hendrix, Augusto de Campos, Cláudio(irmão).
- 0318.73, p. 21 – Anotações.
- 0318.73, p. 22 – Cita convites para exposição de Warhol.
- 0318.73, p. 23 – Texto "sonhando com o sol do meio-dia[...]", referência à Nietzsche e Rimbaud.
- 0318.73, p. 24 – Referência a Nietzsche, Rimbaud, Silviano Santiago, Malevitch, "neve-coca", "branco sobre o branco".

0318.73, p. 25 – "o q eu quero lhe dar é algo assim irrepetível como o SONHO DO SOL DE NIEGE", referência à Nietzsche, Rimbaud, Malevitch, Haroldo de Campos.

0318.73, p. 26 – Texto da página anterior continua.

0318.73, p. 27 – Texto da página anterior continua, referência a Haroldo de Campos.

0318.73, p. 28 – Texto da página anterior continua, referência a Nietzsche, Rimbaud, Silviano Santiago, Yoko, Haroldo de Campos, Mick-Keith(Rolling Stones).

0318.73, p. 29 – Termina o texto.

0318.73, p. 30 – Anotações sobre bandas de rock (Sticky e Exile).

0318.73, p. 31 – Como essas bandas de rock o fazem pensar em algo que leu em Nietzsche, trecho que ele transcreve sobre avaliação moral.

0318.73, p. 32 – Problematiza críticas de arte mastigadas que encarnam lições de moral.

0318.73, p. 33 – HO enfatiza que obras como "*Sister Morphine*" não buscam caminhos ou apelam a nada de moral, cita Artaud e Torquato.

0318.73, p. 34 – Continua carta, "cura=veneno". Cita Augusto, Torquato.

0318.73, p. 35, 36, 37 – Continua escrito, que parece ser para Waly, desde a pg. 20, com continuação na 30.

0318.73, p. 38 – Planos para Penetrável (PN18), inspirou-se na música "*Gimme Shelter*", cita Andreas, Rolling Stones, PN 17.

0318.73, p. 39 – Explica "*Penetrável Gimme Shelter*" (PN 18) e relação com samba e música trágica "encontro do dionisíaco com o apolíneo", referência a Delacroix, Rolling Stones e Nietzsche.

0318.73, p. 40 – Divaga sobre *Gimme Shelter* e a relação com o samba, faz referência a Wagner.

0318.73, p. 41 – Divaga sobre rock e o que provoca no corpo, dança e cita Beethoven, Nietzsche e diz que sobre o rock "o ritmo se desintegra em descontinuidades[...]".

0318.73, p. 42 – Divaga sobre rock, samba, considera Beethoven como pai do rock, faz referência ao trágico e a fragmentação de movimento.

0318.73, p. 43 – Escreve a proposição *PN18*, chamada "*Shelter Shield*" com as especificações, referência a chão de favela.

0318.73, p. 44 – Especificações da *PN 18*.

0318.73, p. 45, 46 – Dedicar *PN 18* a Guy Brett e traz outras especificações.

0318.73, p. 47 – Texto-poema "a figurar no verso da foto-cartão de: ROMERO veste CAPA 25 P32 etc."

0318.73, p. 48, 49 – Adendo à carta-Uáli (provavelmente referente à Waly), cita a foto da Acrópole, Rimbaud, Duchamp, Neville, Jagger-Richard, Artaud, trágico nietzschiano.

0318.73, p. 50 – 1 ano de *Cosmococa*, cita Hendrix, Augusto de Campos e conversa com João Gilberto.

0318.73, p. 51 – Cita João Gilberto, Neville, Oto do Estácio e narra um acontecimento.

0318.73, p. 52 – Termina o relato da página anterior.

0318.73, p. 53-54 – Apresentação sucinta de “*Mangue Banguê*”, de Neville - plasticidade visual e montagem como se fora blocos geométricos.

0318.73, p. 54 – Cita Godard, Haroldo de Campos, “*Mangue Banguê*” como experiência-limite "livre do peso da categorização que na verdade pertence ainda à velha 'belas artes' do séc. 19, quando a arte passou a ser 'profissão liberal' credenciada".

0318.73, p. 55, 56 – Vendo o começo de “*Under Capricorn*”, de Hitchcock, HO pensa em definição para *Cosmococa*, "revelam na suncitidade - na brevidade da sequência - esquemas - possibilidades em aberto - o não-acabado".

0318.73, p. 57 - "avós GREVE e POTEMKIN: EISENSTEIN herdeiro: GODARD

: e COSMOCOCA porque vem à mente:

well:" e dicorre sobre como os fragmentos-inserts de Under Capricorn tem semelhança com aquilo que deva ser o programa *in progress* "os fragmentos-inserts q montam o ESQUEMA no início de UNDER CAPRICORN têm semelhança àquilo q deva ser o PROGRAMA IN PROGRESS: não uma coleção de fragmentos mas fragmentos-BLOCOS q são totalidades q se justapõem como um crescimento e não uma:sequência linear lógica".

0318.73, p. 58 – Campo experimental – HO afirma existir uma experimentalidade brasileira, cita Mário Pedrosa, traça comparações entre Paris e Brasil, cita Hitchcock.

0318.73, p. 59 – HO aborda o que intenta com “*Cosmococa*”, cita Hendrix.

0318.73, p. 60 – "COSMOCOCA supera a época de isolar o MÍTICO porque se abre/ e abre/ ao /o/ jogo: à CHANCE OPERATION".

0318.73, p. 61 – Proposição “*Call Me Helium*” e especificações, cita Neville, Hendrix, prevê participação de Romero.

0318.73, p. 62 – Especificações para a proposição, participação de Pape, A. Manuel, Romero.

0318.73, p. 63 – Últimas especificações, cita Vergara.

0318.73, p. 64 – Júlio Bressane, Mallarmé, foto de Romero.

0318.73, p. 65 – “*Snake-Satin Headband*”, *photo-event* com Romero, especificações.

0318.73, p. 66 – *Headband* e considerações sobre as capas e sua relação com o corpo, dança, cita Nietzsche.

0318.73, p. 67-69 – Explica a proposição “*Snake Satin Headband*”.

0318.73, p. 70-73 – Projeto para publicação de *Colorecord* com especificações

0318.73, p. 74, 75 – Texto *in progress* para *Colorecord nº 1* com referência à foto-event com Romero("cobra-pele" e "veste-despe") e à foto-event *Snake-satin Headband (snake-satin)*.

0318.73, p. 76 – Texto sobre Elton John, cita M. Jagger.

0318.73, p. 77 – Continua texto sobre Elton John, cita poeta Laforgue.

0318.73, p. 78 – Continua texto sobre Elton John, cita Jagger e Romero.

0318.73, p. 79 – Continua texto sobre Elton John - lance de dados, in-corporação do comportamento, trágico.

0318.73, p. 80 – Continua texto sobre Elton John, cita Cage.

0318.73, p. 81 – Texto sobre Angie (trecho de entrevista e considerações sobre improvisar, desempenhar um papel, ser atriz).

0318.73, p. 82 – Continua texto sobre ser ator/atriz e cita Marilyn.

0318.73, p. 83 – Continua texto com paralelos Angie e Marilyn.

0318.73, p. 84 – Continua texto abordando Marilyn e Angie, cita Jagger.

0318.73, p. 85 – Texto poético se remete a um Guilherme e cita Billie Holiday, Quincy Jones Orquestra, João Gilberto e Dinah.

0318.73, p. 86 – Continuação de texto poético e cita Quincy Jones Orquestra, Caetano, João Gilberto, Dinah.

0318.73, p. 87 – Continuação texto poético - fazendo referências à música “*Saudosismo*” do Caetano.

0318.73, p. 88 – Continuação texto poético - estar sempre no começo (não-nostalgia), cita Caetano e João Gilberto.

0318.73, p. 89 – Final do texto poético.

0318.73, p. 90-92 – Faz referências a Baudelaire e Sartre, transcreve trecho de Sartre sobre Baudelaire.

0318.73, p. 93 – Nota registra 10 anos de *Parangolé*.

0318.73, p. 94 – Notas sobre Foto-Record Series especificando fotos e textos, refere-se a programa "Agripina É Roma-Manhattan", cita Sousândrade, "nãonarração" (som-slide), foto de Cristiny-Agripina: "esta foto quando feita visava com precisão de planejamento e visão do q eu queria uma situação determinada: CRISTINY-AGRIPINA (sem calçar 'caracterização de personagem' mas mais uma relação poética por mim estabelecida VIA-SOUSANDRADE como partida)...".

0318.73, p. 95 – Afasta a foto-event de ser um still de intenção pré-determinada, enfatizando poeticidade, transcreve trecho de Sousândrade (estrofe 129), dados sobre o programa, "nãonarração".

0318.73, p. 96, 97 – Jogo plástico com palavras.

0377.73, p. 1,2 – Foto de Lygia Pape, "A língua apunhalada".

0378.73, p. 1,2 – Foto de Cristina Pape, "Evil".

0393.73, p. 1 – "Rap In Progress" – explicações sobre a proposição.

0393.73, p. 2 – Algumas questões a serem levantadas durante o "Rap In Progress", aborda a proposição *Capa-Clothing*.

0393.73, p. 3 – Continua explicação sobre *Capa-Clothing* e paralelo com fantasia carnavalesca ("sem role definido").

0393.73, p. 4 – Questões envolvendo *Capa-Clothing* para o "Rap In Progress" e proposição.

0393.73, p. 5 – Continua abordando proposição.

0394.73, p. 1 – Monólogo para Romero a ser lido e gravado em cassete tape por ROMERO, explica *Parangolé*.

0394.73, p. 2 – Continuação Monólogo para Romero, convite ao jogo e brincadeira.

0395.73, p. 1 – Fotografia.

0398.73, p. 1 – Folha datilografada com a ordem das páginas da Proposição da CC6.

0398.73, p. 2, 3 – "OPUS 1" (*soundtrack* da CC6).

0401.73, p. 1-3 – Folha datilografada transcrevendo o caso "quase-Genet".

0422.73, p. 1, 2 – Fotografia p&b de HO e verso.

0455.73, p. 1 – Rolo de filme *Kodak*, a foto revelada 2129.73, p. 1 parece bastante com as que estão nesse rolo.

0476.73, ap. 1, 2 – *Antonio Manuel's HOT URNS*, remake de um texto feito em Londres em 1968.

0476.73, p. 1, 2 – Tradução do texto *Antonio Manuel's HOT URNS* para português.

0477.73, p. 1,2 – Texto datilografado sobre “*Mangue Banguê*”, elogio aos cineastas ligados a Belair.

0478.73, p. 1, 2 – Monólogo para Romero datilografado e traduzido para inglês.

0480.73, p. 1 – Texto datilografado sobre “*Neyrótika*”, “*nãonarração*”.

0481.73, p. 1-4 – “*Clouds In My Coffee*” datilografado, e texto parte da feitura da *CAPA 28 P35* (pele de jiboia), para falar de arte e das trocas com Rose e Tereza, cita Paulinho da Viola, Novos Baianos, Rose e Tereza(visitas que ele recebeu), “*Ivan o terrível*”, filmagem de Andreas Valentin, Ondina, Cristiny, Levindo, Pollock, Ives Klein, comparação entre nuvens de Carly Simon(referência à *You're so vain?*) e Eisenstein, Lance Loud (“o verdadeiro lance de dados da família Loud), Holly Woodlawn(atriz transexual porto-riquenha e superestrela de Warhol), Neville (“meu cineasta favorito”), Silviano Santiago, Albright-Knox, Kynaston Mc Shine, Ivan, Romero, Marcelo, Damião, Macalé, *Black Caesar*(filme).

0504.73, p. 1 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 2 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 3 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco (individual-multidão).

0504.73, p. 4 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco (máquina como *gadget* e o efeito da pele nova).

0504.73, p. 5 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 6 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 7 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 8 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 9 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 10 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 11 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 12 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco (falando de samba, HO relembra revista Rolling Stones chamando de “the young maniac” o dançar desengonçado de um jovem ao som do Rock, Vergara afirma que Escola de Samba limita isso porque exige uma capacidade de performance).

0504.73, p. 13 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 14 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 15 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 16 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0504.73, p. 17 – “*Rap In Progress*” com Vergara - diálogo datilografado - experiência de Vergara com um bloco.

0895.73, p. 1-6 – Texto de Aracy A. Amaral sobre Oiticica (catálogo).

0895.73, p. 4 – Relação produção de HO e vivência na favela da Mangueira, anti-arte.

0898.73, p. 1 – Revista Amiga, 1974, SOM POP.

1061.73, p. 1 – Carta para Ligia de 5 de junho de 1973.

1062.73, p. 1 – Carta para Aracy de 14 de abril de 73 sobre “*Neyrótika*” e “*Über Coca*”.

1063.73, p. 1 – Carta para Aracy de 16 de abril de 73 – “*Neyrótika*” como “*nãonarração*”.

1064.73, ap. 1 – *Questionário in progress* datilografado citando Susan Sontag, Sartre.

1064.73, p. 1 – Carta de 25 de junho de 1973 para Cesar, Roberta e crianças, fala de “*Neyrótika*” como “*nãonarração*”, Aracy, cita e explica o *Über Coca: poema freudfalado*, obsessão por Rimbaud, Chris(deu um gravador sony-stereo que foi usado para a gravação de “*Über Coca*”), Mário, Mary.

1064.73, p. 2 – Carta de 25 de junho de 1973 para Cesar, Roberta e crianças. Cita Calder, Aracy, Lygia, processo, ser artista.

1064.73, p. 3 – Carta de 25 de junho de 1973 para Cesar, Roberta e crianças. Cita Roberta, Vera, Cláudio, Vergara, divisão das suas obras entre familiares.

1064.73, p. 4 – Carta de 25 de junho de 1973 para Cesar, Roberta e crianças. Cita Chris, Roberta, Luis Buarque de Hollanda, Cláudio, Quentin, Neville, Anne.

1064.73, p. 5 – Carta de 25 de junho de 1973 para Cesar, Roberta e crianças, cita Neville, McLaughlin, rock ("tornou geral numa escala mundial: dissonancias, poliharmonias, a improvisação absoluta (q faz da do jazz algo clássico) e o poder fantástico do som: o ROCK até nisso é síntese total"), "*Mangue Banguê*", sobre Neville fala: "ele é o cineasta q mais me interessa, junto com os experimentadores de S8", sobre "*Cosmococa*": "estou fazendo com ele uma série de slides q possuem som (para ser feito em cartucho de audio-visual) e q se projetam com tempo marcado para cada um, etc.: isso faz parte de um projeto em andamento (work in progress) q se deve constituir de várias etapas de experimentação: S8, 16mm, textos, gravações, etc."

1064.73, p. 6 – Carta de 25 de junho de 1973 para Cesar, Roberta e crianças, fala sobre criatividade.

1064.73, p. 7 – Final da carta, "o fato do statement ser de ordem metafísica não quer dizer q se deva fazer literatura e discutir abstrações: pelo contrário".

1065.73, p. 1 – Carta de 29 de dezembro de 1973, para Chris (divide apartamento de NY com ela), no qual encaminha texto à época inédito de Franco sobre obra de HO.

1066.73, p. 1 – Carta de 27 de dezembro de 1973, para Cláudio, com recomendações para antes e durante a viagem.

1066.73, p. 2 – Carta de 27 de dezembro de 1973, para Cláudio, com recomendações.

1067.73, p. 1 – Carta de 27 de dezembro de 1973, para Vergara, com pedidos e propostas.

1067.73, p. 2 – Carta de 27 de dezembro de 1973, para Vergara.

1068.73, p. 1 – Carta de 23 de dezembro de 1973, para Roberta, fala da *Capa Clothing* (pele de cobra de jiboia).

1068.73, p. 2 – Carta de 23 de dezembro de 1973, para Roberta, comenta a *OPUS 1*, *Cosmococa* 6 e 8.

1068.73, p. 3 – Carta de 23 de dezembro de 1973, para Roberta, página final.

1069.73, p. 1 – Carta de 9 de novembro de 1973, para Luis Buarque, fala de livro, *Capa Clothing* ("nova ordem de *Parangolé*"), natureza da publicação "como um jogo".

1069.73, p. 2 – Carta de 9 de novembro de 1973, para Luis Buarque, fala de *OPUS 1* e 2.

1070.73, p. 1 – Carta de 5 de novembro de 1973, para Andreas Valentin, intenção de sequenciar fotos de "*Cosmococas*", jogo.

1070.73, p. 2 – Carta de 5/17 de novembro de 1973, para Andreas Valentin.

1070.73, p. 3 – Carta de 5/17 de novembro de 1973, para Andreas Valentin, comenta sobre crítica de arte, os questionários e a *Photo-Event* com Romero (a partir de comentário feito por Jeff).

1071.73, p. 1 – Carta escrita durante 2, 3, 4 e 5 de novembro de 1973, para Vergara, trecho "eu mesmo depois de soltar o q eu considerava 'a estrutura da pintura' no espaço em relevos e depois em núcleos fui e voltei enquanto a cor se transformava em instrumento sensorial e se passaram muitos anos até q essa cor deixasse de ter q ver com o q eu queria". Diversas considerações sobre percurso artístico e abertura para a experimentação como algo ligado à experiência total (mundo) de cada artista.

1071.73, p. 2 – Carta de 2/3/4/5 de novembro de 1973, para Vergara, comenta a proposta de RAP, prefere o termo publicação ao termo livro por sentir-se mais livre para inventar e "romper a lógica sequencial q em geral preside o 'fazer um livro'!!!!!!".

1071.73, p. 3 – Carta de 2/3/4/5 de novembro de 1973, para Vergara, aborda diferença entre interpretação e descoberta.

1071.73, p. 4 – Carta de 2/3/4/5 de novembro de 1973, para Vergara, sobre Silviano Santiago, "Ex-Posição", Klee e sua opção por não decidir nada em momentos de impasse deixando a imaginação fluir e preguiçar.

1071.73, p. 5 – Carta de 2/3/4/5 de novembro de 1973, para Vergara, comenta photo-event com Romero - *Capa-Clothing* (pele de jiboia), *Capa 1* de 1964, *OPUS 2*, livro do Cassirer.

1071.73, p. 6 – Carta de 2/3/4/5/9 de novembro de 1973, para Vergara contando sobre a semana.

1072.73, p. 1, 2 – Carta de 31 de outubro de 1973 para Anne.

1073.73, p. 1, 2 – Carta 29 de outubro de 1973 para Cláudio, trechos contrapondo representação versus concreção e experimental em NY.

1074.73, p. 1 – Carta de 23 de out. de 1973, para Guy Brett.

1075.73, p. 1 – Carta de 10 de out. de 1973, para Cláudio.

1076.73, p. 1 – Carta de 10 de out. de 1973, para Miguel, "cada vez acredito menos em obras".

1077.73, p. 1 – Carta de 21 de set. de 1973 para Antonio. Aborda *Questionário in progress*.

1078.73, p. 1 – Carta de 5/8 de set e 1 de out. de 1973 para Cesar. Reencaminha *Questionário in progress*.

1078.73, p. 2 – Carta de 5 e 8 de set e 1 de out. de 1973 para Cesar. Comenta a produção de trilhas sonoras para novas experiências "esses tapes q se destinam para a função de trilhasonoras de experiências diversas (slides-performances principalmente) quando isoladas considero-as peças musicais minhas". Cita *OPUS 1*.

1079.73, p. 1 – Carta de 5 de set. de 1973 para Ceres. Cita Metaesquemas e fala "mas como você sabe toda aquela coisa de agrupar obras para eventual (eventuais) MANIFESTAÇÃO AMBIENTAL em q cada coisa depende da outra, etc.".

1079.73, p. 1 – Carta de 5 de set. de 1973 para Ceres. Visada sobre desenvolvimento recente "como descoberta (para mim e nessa sequência) e formulação (afinal) do q seja CORPO, OBJETO-OBRA ou PROP, AMBIENTE, etc., nessa coisa toda".

1080.73, p. 1 – Carta de 29 de julho de 1973 para Antônio. Fala sobre “*Mangue Bangue*” como experiência-limite.

1080.73, p. 2 – Carta de 29 de julho de 1973 para Antônio. Fala sobre convivência de parte da classe artística brasileira com o ambiente social colonizado da América Latina, afirmando "estão mortos". Registra leitura de livro de Miller sobre Rimbaud "*The time of the assassins*", tradução de última frase de poema de RIMBAUD que HO usou em um tape para “*Neyrótika*”, sobre o qual reflete que "pensando assim, essa frase é como q uma frase-manifesto de tudo o q seja marginal, descontente, e mais profundamente existencial".

1121.73, p. 1 – Carta de 29 de julho de 1973 para Cláudio.

1122.73, p. 1 – Carta de 30 de junho de 1973 para Haroldo. Retoma relação estabelecida por Haroldo entre os *Ninhos* e *Hagoromo/O Manto De Plumaz*, expandindo-a para a imbricação ambiente/capas-corpo.

1122.73, p. 2 – Carta de 30 de junho de 1973 para Haroldo. Trecho importante "coisas q tem q ver com a não-linearidade de começo e fim e em última análise com o problema de obra-produto acabada: já q digo não sei onde ACABAR COM O ACABADO e já q tudo o q fiz gira em torno disso e já q tem q ver com o problema q vocês se põem, etc., etc.,".

1123.73, p. 1, 2 – Carta de 23 de jun. de 1973 para Cláudio. HO observa o quanto o falecimento do pai impactou em sua vida: "...eu, depois da de PAPAI (vieram PARANGOLÉ, MANGUEIRA, etc., como se uma represa tivesse sido aberta!)"

1124.73, p. 1 – Carta de 3 de jun. 1973 para Cláudio.

1125.73, p. 1 – Carta de 15 de mai. de 1973 para Antônio.

1126.73, p. 1 – Carta de 27 de abr. de 1973 para Ivan Cardoso. HO explica que "o terceiro assunto q me grila e q devo explicação a você, é a complementação ainda do tal episódio q estava filmando: AGRIPINA: você deve dar risadas, mas ainda penso no filme pra você e está em tids & bits pra ser montado: em maio farei as filmagens q faltam: meu problema era fazer cópias em LOS ANGELES (mando pelo correio ou para o JAMICO q ele entrega no LAB de lá: fazem melhor e mais barato, etc,) pra poder cortar a coisa; há takes, como o de MARIO MONTEZ q são preciosos e tenho medo de fazer bobagem ao cortar pra montar, na montagem, digo; agora, como tenho mais dinheiro q antes, há mais possibilidades de terminar a coisa".

1127.73, p. 1 – Carta de 16 de abr. de 1973 para “Lita”. “*Nãonarração*” - "not just a series of artistically made slides or a series trying to tell a story, buy a whole significative body, as a poem, or music, and I hate the term of 'audio-visual' (that's the reason I invented NONNARRATION)".

1128.73, p. 1 – Carta de 10 de abr. de 1973 para Antonio-Lygia.

1129.73, p. 1 – Carta de 2 de abr. de 1973 para Cláudio. Explica *Bilaterais* "são os flats para serem vistos dos dois lados" e *Invenções* "q são dos de 1 cor só". Cita “*nãonarração*”.

1130.73, p. 1, 2 – Carta de 2/5 de abr. de 1973 para Antônio. Conselhos e questões pessoais. Observações sobre exposição de Antônio (Antonio Manuel da Silva Oliveira, fala sobre *Urnas Quentes*). Trecho de Rimbaud.

1131.73, p. 1,2 – Correspondências de 23 de março de 1973 para Julian & Judith, Dore, Grinnon e Ginsberg. Solicita ajuda para amigo (Lygia Pape) e alvo da repressão no Brasil, o que ele comenta em 1132.73, p. 1, 2.

1132.73, p. 1 – Carta de 22 de mar. de 1973 para Mário e Mary. (Mário Pedrosa.) Ao comentar os últimos trabalhos, fala sobre “*Mangue Banguê*”: “NEVILLE é genial e como tive mão nos antecedentes do filme, etc., me sinto muito ligado a tudo; ele esteve aqui e vai voltar pra filmar: de qualquer jeito começamos um filme lá em casa: COSMOCOCA; eu, q estava parado com cinema desde setembro, recomecei a filmar material para AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN q estava fazendo desde maio do ano passado para enviar ao IVAN CARDOSO q é o novo grande experimentalista do cinema pós-cinema novo” e batiza a nova série de experiências totais de “PARANGOLÉ-SÍNTESE”.

1132.73, p. 1 – Continuação da carta de 22 de mar. de 1973 para Mário e Mary. Conta da experiência no Escuentros De Pamplona, quando sua participação ocorreu no mesmo dia da performance de John Cage.

1133.73, p. 1 – Carta de 19 de mar. de 1973 para Luciano Ôscar. Comenta sobre *Mangue Banguê* rapidamente.

1133.73, p. 2 – Carta de 19 de mar. de 1973 para Luciano Ôscar.

1134.73, p. 1 – Carta de 16 de mar. de 1973 para Cláudio. Comenta sobre “*Mangue Banguê*”.

1135.73, p. 1 – Carta de 8 de mar. de 1973 para Daniel.

1136.73, p. 1 – Carta de 3 de mar. de 1973 para Antônio Manuel.

1136.73, p. 2 – 2ª Carta de 3 de mar. de 1973 para Antônio Manuel. Comenta sessão de cinema do filme “*Black Caesar Godfather of Harlem*”.

1137.73, p. 1, 2 – Carta de 20 de fev. de 1973 para Aracy Amaral. Sugere nome para a EXPO-PROJEÇÃO. Cita expressamente “*Agripina É Roma-Manhattan*” - “quanto a mim NÃO CONTE com AGRIPINA É ROMA MANHATTAN, que aliás é para sequência de DOMINÓ NEGRO do IVAN e q com ritmo (de trabalho e financeiro) das coisas aqui não estará pronto” e cita texto no qual “me autobiografo neste curto espaço do começo do ano: CLOUDS IN MY COFFEE”.

1138.73, p. 1 – Carta de 8 de fev. de 1973 para Maurício.

1139.73, p. 1, 2 – Carta de 31 de janeiro de 1973 para Silviano. Comenta “em problemas gerais de experimentalidade, cheguei à conclusão já estavam esboçados desde a primeira época do PARANGOLÉ de 64: daí em diante tomei não só o desenvolvimento q havia começado com

NÃO-OBJETO-GULLAR-L.CLARK, mas inaugurei algo meu-meu, e tudo foi crescendo e gerando coisas".

1140.73, p. 1 – Carta de 15 de jan. de 1973 para Antonio.

1140.73, p. 2 – Carta de 15 de jan. de 1973 para Antonio. Comenta "mas quanto a filme, AGRIPINA ainda está pela metade e parado".

1181.73, p. 1 – Carta 14 de jan. 1973 para Cláudio.

1182.73, p. 1 – Carta de 9 de jan. de 1973 para Roberta, César e crianças.

1182.73, p. 2 – Continuação da carta de 9 de jan. de 1973 em 26 de mar de 1973 para Roberta, César e crianças. Cita filmagem feita para "*Agripina é Roma-Manhattan*": "vamos filmar e propor CAPAS; mesmo assim fiz filmagem durante uma nevada, ainda pra AGRIPINA É ROMA-MANHATTAN q a meu ver vai render por muito tempo!: foi legal mas vou fazer outras cenas de novo".

1182.73, p. 3 – Continuação da carta de 9 de jan. de 1973 em 26 de mar de 1973 para Roberta, César e crianças.

1183.73, p. 1-5 – Carta de 7 de jan. 1973 para Lígia Pape.

1183.73, p. 2 – Trecho da carta de 7 de jan. 1973 para Lígia Pape sobre situação da crítica de arte: "q popularizou-se como crítico é o comentarista de jornal q NIETZSCHE apontou com absoluta genialidade como sendo aquele tipinho de 'bom senso' e possuindo um cabedal ético-moralista q nada tem a ver com a natureza dos problemas de arte e q age na verdade como o mediador q 'traduz' o q é terrível e incompreensível na arte para o nível mediano do leitor-espectador"

1183.73, p. 3 - Carta de 7 de jan. 1973 para Lígia Pape. Comenta a obra "*Über Coca - poema freudfalado*" e "*Metaesquemas*".

1183.73, p. 4 – Carta de 7 de jan. 1973 para Lígia Pape. Comenta *Questionário in progress*. Vislumbre/fragmentos-totalidades. Cita Nietzsche, a desintegração da polaridade bem-mal e da verdade absoluta em seu pensamento e recorda passagem do filósofo sobre "slogan" da Sociedade dos Assassinos que afastou cristãos da Pérsia.

1320.73, p. 1 – Anotações em vermelho com referência ao *Questionário in progress*.

1363.73, p. 1 – Notas datilografadas para *Bodywise* in NYkaises com autores, suas conexões com outros, e seus temas.

1367.73, p. 1-6 – Correspondência para Hafers de 6 de ago. de 1973 com sugestão e comentários sobre o próprio livro.

1367.73, p. 5 – Correspondência para Hafers de 6 de ago. de 1973. Nesta página HO sintetiza os problemas fundamentais de sua poética: "espectador-participador; o espetáculo; a dissolução do objeto-obra (de arte) para a criação de funções de participação (mesmo q utilizando o objeto:

capa p. ex.: como instrumento); in-corporação do corpo/ambiente na função do espetáculo (e as transformações aí operadas); etc. etc.".

1372.73, p. 1 – Anotações *ANNE - takes in progress*.

1373.73, p. 1 – Anotações sobre *Questionário in progress*, Zappa, Neville, tape *Gimme Shelter*, *Neyrótika* e *Über Coca*.

1375.73, p. 1, 2 – Anotações *CC YOKO ONO'S GRAPEFRUIT*.

1377.73, p. 1 – Anotação *CAPA 28 P 35* e suas dimensões.

1422.73, p. 1 – Carta para Hélio de Antonio Dias (Catalogue Raisonné).

1423.73, p. 1 – Carta para Hélio escrita por Aracy Amaral, datada de 2 jan de 1973.

1424.73, p. 1-4 – Carta para Hélio escrita por Cláudio Oiticica, datada de 16 de jan. de 1973.

1425.73, p. 1 – Carta para Hélio escrita por Maurício Cirne (Catalogue Raisonné) datada de 19 de jan. de 1973.

1426.73, p. 1 – Carta para Hélio escrita por Antonio Dias (Catalogue Raisonné) datada de 4 de fev. de 1973. Cita Brakhage.

1428.73, p. 1 – Carta para Hélio escrita por Maurício Cirne (?) datada de 18 de mar. de 1973. Pergunta por se HO já terminou *Agripina é Roma-Manhattan*.

1429.73, p. 1-4 – Carta para Hélio escrita por Luciano Figueiredo (Catalogue Raisonné) datada de 7 de fev. de 1973.

1430.73, p. 1 – Carta para Hélio escrita por Aracy Amaral, datada de 8 de fev. de 1973.

1431.73, p. 1 – Carta para Hélio escrita por Maurício Cirne (Catalogue Raisonné) datada de 25 de fev. de 1973.

1432.73, p. 1 – Carta para Hélio escrita por Raymundo Colares datada de 4 de mar. de 1973.

1435.73, p. 1 – Carta para Hélio escrita por Luiz Buarque de Hollanda datada de 14 de nov. de 1973.

1464.73, p. 1 – Disposição gráfica para pôster de filme "*Quanto mais mais*".

1585.73, p. 1 – Anotação para Hélio de Romero Cavalcanti e outros (Catalogue Raisonné) descrevendo a experiência com a *Capa Clothing* no metrô.

1585.73, p. 2 – Disposição gráfica feita por Romero Cavalcanti e outros (Catalogue Raisonné) com referência a *Parangolé* e trecho de Mallarmé.

1585.73, p. 3, 4 – Carta para Hélio escrita por Tereza sobre a experiência *Parangolé Capa Clothing* no metrô, datada de 2 de fev. de 1973.

1593.73, p. 1 – Anotação descritiva de tape de performance de TV dos Rolling Stones acrescido de interferências da conversa e sons acidentais de HO, Andreas, Thomas Valentin, Silviano, Romero e Didi.

1702.73, p. 1 – Escrito datilografado sobre corpo e rock, citando Hendrix, Ravi Shankar.

1733.73, p. 1, 2 – Anotações sobre poemas de Torquato. Cita livro de Burroughs "feito de fragmentos". Assemelha-se a um rascunho de correspondência.

1737.73, p. 1 – Disposição gráfica “PARANGONONNARRATION” de 13 de jan. de 1973.

1741.73, p. 1, 2 – *Questionário in progress* para Cesar Oiticica, dez de 1973.

1774, p. 1 – Anotação *Bodywise* com fotos a serem inclusas e referência a texto a fazer.

1784.73, p. 1-38 – Diálogos de HO para filme “*Quanto Mais Mais*” de Marcelo França. Estrutura música "deverá ser montada como algo independente com o mesmo tipo de estrutura descontínua feita de fragmentos de peças música e silêncios".

1805.73, p. 1-3 – Carta de 16 de dez de 1973 para Luis Buarque de Hollanda e sócios.

1843.73, p. 1, 2 – Nota sobre a centralidade do corpo frente a noções espaciais dentro-fora, frente-trás. Participação como "limite fragmentado e 2 situações..." estado de contiguidade elástica em experiências de descoberta.

1972.73, p. 1, 2 – Filme com fotografias feita por HO da experiência “*Parangolé-Síntese*” no metrô e verso com anotações dos participantes, data e locais.

2010.73, p. 1, 2, 3 – Fotografias do “*Parangolé-Síntese*” no metrô.

2129.73, p. 1 – Fotografia Romero - *Capa-Clothing*.

2166.73, p. 1 – Fotografia com HO.

2342.73, p. 1, 2 – Texto publicado e mais organizado de HO sobre “*Mangue Banguê*”, com início referindo-se e interpretando o último bloco gravado de “*Agripina é Roma-Manhattan*”, “O-OráCULO”.

2349.73, p. 1, 2 – Fotografia e verso com biografia de David Medalla e índice que indica no item 8 “Poem for Helio Oiticica (red)”.